Heft 124.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

HANS BLUM VON LOHR AM MAIN.

EIN BAUTHEORETIKER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

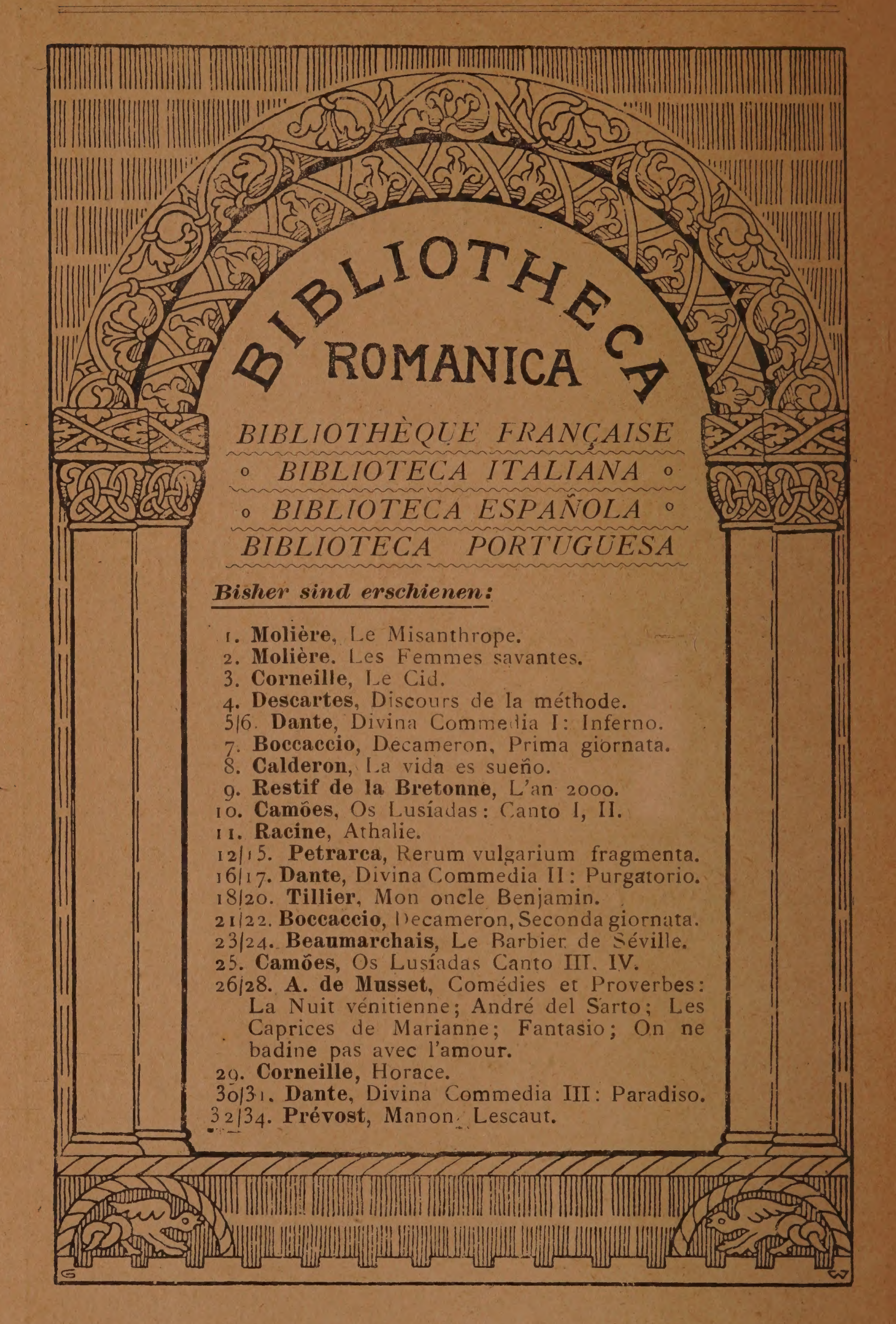
VON

ERNST v. MAY.

MIT 2 ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910



(Fortsetzung siehe 3. Seite des Umschlags).

HANS BLUM
VON LOHR AM MAIN.

EIN BAUTHEORETIKER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE.



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
124. HEFT

HANS BLUM VON LOHR AM MAIN.

EIN BAUTHEORETIKER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

VON

ERNST v. MAY.

MIT 2 ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1910

MEINEN LIEBEN ELTERN.



INHALT.

	Seite
Allgemeines	1
Die Geometrie in der Gotik	9
Die Arithmetik in der Renaissance	15
Die Schönheit in Geometrie und Arithmetik	21
Biographisches mit Anhang	27
Druck und Papier	31
Widmung Blums	32
Blums Methode	36
Die Postamente und das korinthische Kapitāl	40
Vitruv, Serlio und Blum. (Die fünf Ordnungen)	44
Die Verjüngung	50
Ein kunstrych Buch von allerley antiquiteten etc. Vorrede	52
Die neuen Darstellungen der Jonica, Corinthia und Composita	53
Die Architekturstücke	55
Von der Kleinmachung oder Verkleinerung der Sāulen	59
Architectura antiqua	61
Zur Charakteristik der Wyssenbachschen Entwürfe mit Monogrammen	67
Blums Titelblatt und seine Architekturstücke	67
Bartsch 2. 9. 10. — Passavant 11. 12. 15	69
Rutger Kaessmann und Johann Georg Erasmus	71
Bibliographie. 1. Von den fünff Seulen	76
2. Ein kunstrych Buch von allerley antiquiteten etc.	81
3. Architectura antiqua	83



ALLGEMEINES.

Wenn man vom 16. Jahrhundert spricht, so pflegt man gewöhnlich das zu betonen, was unsere Zeit mit ihm gemeinsam hat. — Richtig ist, es war die Periode der kirchlichen Aufklärung, der Reformation; Luthers nüchternere Anschauungen fanden tausendfältigen Widerhall. Dürers leidenschaftliches Bekenntnis, als Luther auf die Wartburg gebracht wurde, ist bekannt. Männer wie Erasmus von Rotterdam, Huldreich Zwingli, Bullinger und Conrad Geßner scheinen dafür zu bürgen, daß wir es mit einer Zeit zu tun haben, mit der man sich recht wohl unterhalten, mit der man ein ernstes Gespräch über Zeit und Ewigkeit recht wohl wagen kann. —

Dennoch: Wie eindringlich wir uns mit ihr beschäftigen, in einem gewissen Sinne wird sie uns stets fremd bleiben. Vergessen wir nicht: durch jene Nächte krochen noch am hohen Himmelsbogen die Planeten wie Käfer den ihnen entgegenkreisenden Sternen entgegen [1]. — Im Jahre 1503 fielen auf viele Leute Kreuze. Dürer [2] war selbst zugegen, als ein solches der Magd des Eyrer, der in Pirkheimers Hinterhaus wohnte, ins Leinenhemd gefallen. „Und sie war so betrübt darüber, daß sie weinte und sehr klagte; denn sie fürchtete, sie müßte daran sterben." Der gleiche Dürer [3]

[1] Rivius, «Vitruvius, Zehen Bücher von der Architectur und Künstlichem Bawen» etc. Getruckt zu Basel durch Sebastian Henricpetri. 1575. IX. Kap.

[2] Quellenschriften für Kunstgeschichte von R. Eitelberger III, S. 135, «Dürers Briefe».

[3] Quellenschriften III. Niederländische Reise. Tagebuch Dürers, S. 95.

sah 1520 zu Antwerpen des großen Riesen Gebeine: „Dessen Bein oberhalb des Knies ist fünfthalb Schuh lang und über die Massen schwer und dick; desgleichen seine Schulterblätter — ist eines dicker als eines Mannes Rücken.“ „Und der Mann,“ schreibt er, „ist 18 Schuh lang gewesen, hat zu Antwerpen regiert und große Wundertaten vollbracht“ usw. —

Im gleichen Jahr ist zu „Zierikzee in Zeeland ein Wallfisch mit einer großen Fluth und durch Sturmwind ans Land gekommen. Der ist viel mehr als hundert Klafter lang. Und der Fisch kann nicht von Land; das Volk sähe gern, daß er fort wäre, denn sie fürchten den großen Gestank. Denn er ist so groß daß sie meinen, man kann ihn nicht in einem halben Jahre zerhauen und Thran aus ihm sieden[1].“ — Das Meer kennt aber noch andere Geschöpfe: „Tritonen und Meerwunder in Weyblicher und Männlicher form und gestalt“ sind nicht abzuleugnen, „so man die große Wundergestalten noch heutigstags an den orten im Hohen Meer gelegen, fürnemlichen in Schweden und an andern orten augenscheinlich sihet und wahrhafftig befindet, dann in solchen die Macht und gewalt Gottes in der Schöpfung der Creaturen in sonderheit zu verwundern. Dieweil aber solche Meerwunder gemeiniglichen nicht weiter dann oberhalb der Waich gesehen werden, halt man dafür das sich das under teil mehr dem Visch vergleicht[2]“. Diese letzteren Tiere aber, wenn sie sich aus dem Wasser erheben, tun es um Atem zu schöpfen[3].

Es wird unsere Aufgabe sein, einen Gedanken aus jener Zeit zu verfolgen. Da ist es notwendig, sich in die Art jenes Denkens zu versetzen. Aber auch sonst ist es durchaus nicht überflüssig, diese Dinge anzuführen. Nach solchem Erinnern betrachte man Dürers Melancholie, Mantegnas Tritonen, Lionardos Phantasieen, und diese Bilder erhalten ihren Platz nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben.

Wir betonen; es war ein hochgebildeter Arzt, der von Tritonen und Nereiden berichtete. Seine Werke, ob sie auch zum Teil einem italienischen Baumeister angehören, wenden sich

---

[1] Ebenda.
[2] Rivius, I. Buch, VI. Kap.
[3] Rivius, VII. Buch, Vorrede.

an das weiteste Publikum; und das ist das Bestimmende, er fühlt sich selber durchaus als Lehrender, als Volksbildner.

Jene Menschen waren gleich Bäumen, Blumen und Tieren eine Vermischung der vier Elemente[1]. Bald war das feurige dem wässerigen, bald das luftige dem erdigen Prinzip überlegen, und je nach ihrer Verteilung bildeten sich Triebe und Gedanken. Man verfolge den logischen Gedankengang: Im Norden ist der menschliche Körper feuchter, drum größer, heller, blauäugig, toll und unverständig, aber kräftiger und ausdauernder, die Südländer, weil erdig und feurig, sind von diesem Allem das Umgekehrte, die Römer stehen in der Mitte. Und dann der wundervolle Schluß, der daraus gezogen wird, daß die verschiedenen Climata eine verschiedene Stimmlage bedingen[2]. „Aus dieser wunderlichen Ersuchung", schreibt Rivius, „wer müglich so man auß allen solchen Landen möchte auß jeder Nation ein Mensch haben, und dieselbigen gegen einander verhörte, das sie sich dermaßen in dem thon gegen einander stimmen wurde in der proportion, wie ein gestimpt Seytenspiel oder Orgelpfeiffen, dann ob wol diese ding den unverständigen, so Natürlicher Philosophi kein bericht noch satten grundt haben, unmüglichen bedunken, weiß doch der fleißig Erkündiger Natürlicher Ding solchs vast (besonders) leichtlichen in verstandt zu bringen." —

Ohne Schwierigkeit ist ferner mit Diodorus Siculus anzunehmen, daß sich Urzeugungen dann begeben, wenn die Sonne in des entwässerten Nils Pfützen fällt. Dann entstehen Mäuse aus der Erde, „Die am vordern theil des leibs mit den füßlein bis auf das hinder theil lebendig sind, und sich regen und bewegen, so das hinder theil doch noch ganz ungeformieret, und solchem Thierlein noch nicht gleich gestalt oder gebildet worden"[3].

Man betont zwar stets die gelehrten Messungen und Ausgrabungen der italienischen Baumeister, eines Donatello, Brunellesco, Vignola, eines Cesariano und Serlio, man übersieht aber, daß dieser gleiche Cesariano als „wahrhafftig und glaubwirdig" erzählt, „wie kurtz verschiner zeit in der Landschafft und gegnet

---

[1] Rivius, II. Buch, IX. Kap.
[2] Rivius, VI. Buch, I. Kap.
[3] Rivius, II. Buch, I. Kap.

der Stadt Pergamo, von den Bawrsleuthen ein alt heidnisch Grab mit köstlichem Schatz gefunden worden, under welchem ein Glesin gefeß auch erfunden worden, darin ein brennend Liechtlin, des sich die bawrsleuth groß verwunderten, und also auß unbedachtem fürwitz zu vernemmen von was matery ein solches Liechtlin erhalten wurde, das Geschirrlin understanden haben zu öffnen, so bald ihm aber Lufft geben worden, ist es erloschen, nit ohn großen rewen deren so solches Wunderwerk gesehen haben [1]." —

Die Bildhauer endlich, Michelangelo mit einbegriffen, müssen mit Cesariano angenommen haben, daß die von ihrer Hand verletzten Marmorblöcke, gleich den verwundeten Weichteilen eines Tieres, von innen heraus, sich erneuernd. nachzuwachsen fähig seien [2].

Haben wir es also auch nicht mit Phantasten zu tun, so doch mit den Bewohnern einer phantastischen Welt. Ja, sie war in jenen Tagen nicht weniger tiefgründig und geheimnisvoll als znr Zeit des Herodot, der so und so manches Jahrhundert vor Christus gelebt hatte. —

Um so interessanter aber ist in diesem Fall die Frage nach den Theorien dieser Künstler, die trotz der wunderbaren Welt in der sie wirkten, so durchaus gesetzmäßige und in sich vollendete Werke schufen. Die Mannigfaltigkeit des Naturganzen spiegelt sich chaotisch in den Köpfen jener Zeit und verliert sich nach allen Seiten in ein Gestaltenschwangeres Dunkel. Da muß alles Geordnete, alles in sich Abgeschlossene um so befreiender wirken, und äußerst dankbar gestaltet sich in diesem Falle die Aufgabe, dieses dem anderen gegenüberzustellen.

In I t a l i e n hatte die Theorie die Kunst gemacht. Ohne Kenntnis der Perspektive war keine Weiterentwickelung der Malerei mehr möglich. Wie hatte sich der geniale Giotto gemüht der Natur näher zu treten; trotz seines Ringens aber behielt seine Kunst jene eigentümliche Verhältnislosigkeit des Traumes, die die einzelnen Dinge, den Baum, das Haus, den Felsen, den Fluß als Symbole auffaßt ohne Beziehung auf einander, so daß der Baum

---

[1] Rivius, VIII. Buch, I. Kap.
[2] Rivius, II. Buch, VII. Kap.

und das Haus der dargestellten Figur meist kaum über den Kopf reichen.

Die lange Reihe der italienischen Kunstschriftsteller, die alle zugleich ausübende Künstler waren, bezeugt, daß dem Verstande, als einem Bildner der Frührenaissance eine Stelle zukommt, die der des Geschmackes, des Schönheitsinnes beinah ebenbürtig ist[1].

Die Künstler verlangten nach theoretischer Durchdringung des Gegebenen, weil sie im System eine Erleichterung für ihre Arbeit erblickten, und vor allem, weil sie die mühsam geretteten Schätze der Vorwelt durch ihre theoretischen Bemühungen für immer den Kindern und Kindeskindern zu sichern hofften. Sie hatten gesehen, wie leicht sich Künste verlieren und wie schwer sie wieder zu erfinden sind[2].

Bald freute man sich seines fruchtbaren, praktisch verwendbaren Wissens. Man ordnete den Künstler danach ein, ob er zu verkürzen wisse, ob er die Perspektive inne habe. Man schrieb es auf des Künstlers Grab, ob er Perspektivkenner gewesen sei und Vasari vergißt nie, eine diesbezügliche Anmerkung zu machen. — Mit Hilfe der Theorie vermag endlich Mantegna, in den Deckenbildern zu Mantua seinen Mitlebenden wahre Wunder der illusionistischen Malerei vorzuführen.

Leichteres Spiel haben dann die Großen der Hochrenaissance. Sie haben die Beispiele vor Augen. Auch tritt ihnen die Theorie nicht in Büchern, sondern im Atelier, in früher Jugend, kräftig gewürzt mit Hinweisen auf Gegebenes, lebendig aus dem Mund des Meisters entgegen. Diesen Großen ist die Theorie so organisch einbeschrieben, wie drastisch ausgedrückt, der Zahn dem Kiefer, und Verstand und Empfindung führen, in vollkommener Eintracht, die gehorsame Hand.

Ganz Italien war voll von Gedanken über Kunst; man liest es aus dem Buch des Ritters Bocchi, das von Donatellos St. Georg handelt, später aus dem Gespräch des Aretin, der seine Kampflust kaum zu zügeln weiß.

---

[1] Vasari I, S. 134 f., 138 ff., 160. Herausgegeben von Ludwig Schorn. 1832.

[2] Dürer, «Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt». Vorrede an Pirckheymer. Gedruckt zu Nüremberg 1525, S. 1.

In Deutschland steht es anders. Da finden sich keine Trümmer antiker Kunstwerke. Nichts regt zum Forschen, zum Vergleichen, zum Theoretisieren an. Aber es muß im Wesen des großen Künstlers liegen, sich über das Geschaffene und über die Art des Schaffens Rechenschaft zu geben. Dürer, der darin ganz Deutschland vertritt, erarbeitet sich die Theorie nachträglich. Er muß (was schon ein Menschenalter vor ihm Alberti[1] tat), begründen, er muß wissen, was die Kunst ist. Er erlebt in sich noch einmal die ganze Frührenaissance, ist, was Alberti, Brunellescho und alle die andern waren: seine Person und seine Studien sind für Deutschland das, was die Frührenaissance für Italien war. Er legt den Grund, er begründet als erster und ist zugleich auch Höhepunkt und Vollendung.

Als Früchte der Verhältnisse sind dann die Bücher der eigentlichen deutschen Theoretiker anzusehen. Männer, die sich mit der Kunst nur theoretisch befaßten, hatte es bis dahin durchaus nicht gegeben. So tritt jetzt ein Arzt auf, Gualtherus Rivius, er schreibt über Kunst zum Vergnügen, bloß um zu schreiben.

Hieronymus Rodler, der 1531 unter dem Titel: „Ein schön nützlich Büchlin und Underweisung des Messens“, herausgab, war fürstlich Simmerscher Sekretär.

Später beschäftigen sich dann auch Werkmeister mit der Abfassung von Schriften. Allerdings nur von Geometrie und Perspektive handelnd[2].

---

[1] Alberti lebte von 1404—1472. Dürer von 1471—1528.

[2] H. Lübke, S. 165, in seiner Geschichte der deutschen Renaissance, führt folgende an: Erhard Schön, «Underweisung der Proportion und Stellung der Bossen». Nürnberg 1542; Hirschvogel, «Geometrie», ebenda 1543; Lorenz Stoer, «Perspective», ebenda 1567; Jamnitzer, «Perspektive», ebenda 1568; Hans Lenker, «Perspective», ebenda 1571. Dazu kommen: Paul Pfintzing, «Ein schöner kurzer Extract der Geometrie» 1598; Heinrich Lautensack, «Cirkel und Richtscheit, Perspective, Proportion des Menschen». Frankfurth am Main 1563. Nach Sandrart: Sebald Beham, «Maaß oder proporcion der Roß». Nürnberg 1528; Zachariae Lochners, «Tractätlein von den berechneten Schlachtordnungen 1557»; «Hundert Exempla aus der Geometrie». Nürnberg 1583; Joh. Thomae Freigii, «Questiones geometri & stereometricae». Bas. 1583; Levini Hulsii, «Beschreibung und Unterricht des gevierten geometrischen Instruments». Nürnberg 1594, 1596. Doppelmayr nennt neben einer Anzahl der oben genannten bloß die Namen

Diese bedeuten für die Entwickelung der Kunst recht wenig, da ihre Veröffentlichungen von der Kunst doch etwas abseits liegen. Mehr Bedeutung als sie, haben in diesem Falle die Schriften von H a n s B l u m. Der Nationalität nach gehört er Deutschland an. Seine Schriften aber darf die Schweiz für sich beanspruchen. Sie sind in der Schweiz entstanden, wurden hier gedruckt, und jede Neuauflage bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts ist hier besorgt worden.

Die Entwickelung der Kunst in der S c h w e i z war von der Entwickelung in Deutschland abhängig. Wie ein Kind, das nach der Flüssigkeit tappt, und dabei die Fingerspitze zuerst netzt, dann sich nach und nach im Spiel Gesicht und Kleider färbt, so hingen sich dort an die Kunstepoche der naturalistischen Spätgotik die Motive der Frührenaissance: Putten schlichen sich ins Laubwerk ein. Die Umrahmungen der gemalten Fenster gliederten sich nach der eigenwilligen Laune der fremden Kandelabersäulen, die Füllungen der Truhen kühlten sich in dem gehaltenen edlen Rankenwerk der Renaissance. Vor allem aber belebten sich die Titelumrahmungen der Bücher mit den selbstzufriedenen italienischen Pflanzenornamenten. Es ist bekannt, daß sich diesen ersten Boten dann bald die totale Umwälzung in der Innenausstattung der Zimmer anreihte, die die Wände zu Fassaden, die Kästen zu Tempeln und die Buffets zu Hausformen umgestalteten.

Hans Blum, in den Fußstapfen V i t r u v s und S e r l i o s wandelnd, hatte da, während sich alles rings ins Zufällige, Normenlose verlieren wollte, die Aufgabe, die Verwirrung dadurch zu lösen, daß er in dem Durcheinanderkreuzen unzähliger barocker Sonderinteressen, einen festen Halt schuf, ein Muster, das wie ein Panier die gleichgesinnte Tüchtigkeit um sich versammelte. War dies seine spezielle Aufgabe, in den gegebenen Verhältnissen, so war die zweite, vielleicht ebenso wichtige, das überlieferte, in

---

ohne ihre Werke: Stephan Brechtel der Aeltere, Zacharias Lochner, Leonhard Graf; man braucht aber nicht anzunehmen, daß diese Nürnberger Geometrieverständigen auch etwas drucken ließen.

sich selbst begründete, durch sich selbst bestehende Wissen, dem fließenden haltlosen ungestalten Aberglauben seiner Zeit auf allen Gebieten entgegenzustellen. Und wirklich mußte ein Buch, wie seine fünf Säulenordnungen kultivierender auf den Leser wirken als des Arztes Rivius weitschweifige Bücher alle miteinander.

DIE GEOMETRIE IN DER GOTIK.

Der nicht ruhende Menschengeist, der stets das Bedürfnis hat, sich das neue Unbekannte durch ein älteres Bekanntes begreiflich zu machen; jenes durch dieses sich anzueignen, hat sich auch an den Gebilden der gotischen Kunstepoche müde gearbeitet. Wie sich die Theoretiker der Renaissance an die antiken Kunstwerke hielten, bis daß sie glaubten begründet und ihr Wesen ergründet zu haben, so ließen es auch die Schriftsteller der Nachblüte der Gotik im 19. Jahrhundert an keinem Eifer fehlen ihre Objekte zu erklären. Zu glauben, daß die Gotik aus Instinkt und halbem Bewußtsein erzeugt und bis zu ihrer Höhe hinaufgebildet worden sei, ging unter keinen Umständen an. An sich selber beobachtet jeder Mensch, daß seiner Tat, seinem Werk die Idee vorangeht; so mußte es auch in der Zeit der Gotik gewesen sein.

Die früheste Richtung dieser Erklärer der Gotik war eine mystische. Neben Boisserée, der Goethe für den Wiederaufbau des Kölner Domes zu gewinnen verstand, waren es Stieglitz [1], Heideloff [2], Hoffstadt [3] und Aug. Christ. Genelli [4], die den Urgrund, die Norm oder besser die Normen in geheimnisvollen

---

[1] Stieglitz, «Von altdeutscher Baukunst». Leipzig 1820.

[2] Heideloff, «Die Bauhütte des Mittelalters». Nürnberg 1844.

[3] Hoffstadt, «Gotisches A-B-C-Buch, oder Grundregeln des gotischen Stils für Künstler und Werkleute». Frankfurt a. M. 1840.

[4] Chr. Aug. Genelli, «Exegetische Briefe über Vitruvs Baukunst». Braunschweig 1801.

Grundzahlen, Grundfiguren und Grundmaßen fanden, die sich alle auf die christliche Mystik oder die Kabbala bezogen.

Nach den Mystikern kamen die Mathematiker: wie Dehio[1] anführt, sind es Henszlmann, Hay, Viollet-le-Duc, Zeising und Pfeiffer, die schon, jeder, freilich in einer anderen Weise, einen geometrischen Proportionskanon der Gotik aufzustellen versuchten.

Durch die Untersuchungen von G. Dehio an romanischen und gotischen Altertümern trat die Forschung in ein neues Stadium. Aus Andeutungen gotischer Schriftsteller, die dann vor allem Drach[2] als Beweismaterial für seine Behauptungen zu verwerten weiß, schloß Dehio auf eine stärkere und vielseitigere Anwendung des gleichseitigen Dreiecks bei gotischen Bauten. Er triangulierte mit Erfolg Querschnitt, Längenschnitt und Grundriß mehrerer gotischer Kathedralen[3] und Kirchen[4]. Drach führte diese Studien weiter und arbeitete mit überraschendem Erfolg mit dem $\pi/4$ Dreieck, während er auch Dehios Behauptungen eine sichere Grundlage verlieh. Cesarianos[5] Angaben, denen man lange keine Beachtung geschenkt hatte, wurden durch zwei Dokumente aus der Baugeschichte des Mailänder Domes und des Baues von St. Petronio in Bologna über allen Zweifel erhoben. Wirklich gelang es auch Drach, in einer großen Reihe von Fällen[6] sowohl den Gebrauch des $\pi/3$, als auch den Gebrauch den $\pi/4$ Dreiecks nachzuweisen.

---

[1] G. Dehio, «Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen». Stuttgart 1894, S. 1 f.

[2] Drach, «Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund von Dr. Alhard von Drach». Marburg 1897.

[3] Kathedrale von Chartres. Q. L. G. Kathedrale von Amiens. Q. L. Kathedrale von Beauvais. Q. L. Kathedrale von Köln. Q. L. G. Kathedrale von Le Mans. Q. L. G.

[4] Cistercienserkirche Marienstadt. Münster zu Freiburg. Münster zu Straßburg. St. Peter und Paul zu Wimpfen. Stadtkirche in Friedberg. Das jüngere kompliziertere System des 13. Jahrhunderts wies er am Dom zu Regensburg, an St. Katherinen in Oppenheim, an St. Elisabeth in Marburg nach.

[5] Rivius, Deutscher Vitruv. I. Buch, II. Kap. V. Buch, IV., VI. und VIII. Kap. VI. Buch, IV. und VI. Kap.

[6] *a*. Einhardbasilika zu Steinach im Odenwald $\pi/3$ Dreieck. *b*. Bauplan für die Klosterkirche von St. Gallen $\pi/3$. *c*. St. Michaelskirche zu Fulda erbaut durch den Mönch Radolf. 820, 821. Rundbau mit $\pi/4$

Neben dem Dreieck sind es das Quadrat, das Achteck und der Kreis, die der Gotik ihre Gestalt zu mannigfaltigster Verwertung leihen. „Diese Grundformen, sagt Hoffstadt[1], gehen als Regel durch das ganze Werk hindurch, so daß alle einzelnen Glieder nach dem Ganzen, und das Ganze hinwieder nach den Gliedern sich richten muß.“ Von ihrer Verwendung sagt er ferner: „Zuerst also werden aus den geometrischen Grundfiguren die Grundformen eines Werkes gebildet und in den Grundriß gelegt. Hernach werden die nämlichen Grundformen aus dem Grundriß in den Aufriß gezogen, wobei dessen Höhenverhältnisse aus den Durchkreuzungspunkten der Grundrißlinien (sowie aus der Diagonale des Grundquadrates) entnommen werden; und zuletzt werden die Verzierungen des Aufrisses aus denselben Vielecken gebildet, aus welchen die Grundformen im Grundriß konstruiert

---

Dreieck. Spitze im Zentrum der halbkreisförmigen Apsis. Basis ist der Durchmesser der Säulenhalle. Oktogon. *d.* Oktogon des Münsters zu Aachen. Einhards Oberleitung. Von Drach und Dehio verschieden trianguliert. *e.* Kirche zu Ottmarsheim im Elsaß. Oktogon. π/4 Dreieck. Die Diagonale des Achtorts ist Fundamentallinie für die Konstruktion. *f.* Kapelle der Kruchenburg. Rundbau. *g.* Stiftskirche zu Hersfeld π/3. Von Dehio und Bezold verschieden trianguliert. *h.* Abteikirche Limburg an der Haardt π/3 Dreieck und Quadratur. *i.* Kirche des Klosters Breitenau π/4 Dreieck. Quadratur + π/3 Triangulatur des Schiffes. *k.* Klosterkirche Paulinzelle π/4 Dreieck + π/3 Doppeltriangulierung des Schiffes wie unter i. *l.* Stiftskirche zu Königslutter π/3 Dreieck in die Apsis reichend, Doppeltriangulatur des Schiffes. *m.* Klosterkirche zu Lippoldsberg. Erbaut in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts *n.* Klosterkirche zu Fischbeck. *o.* Siftskirche St. Peter zu Fritzlar. Wohl eines der schönsten Beispiele der π/3 Triangulatur. Die ganze Turmfassade ist ein Produkt einfacher geometrischer Konstruktionen. *p.* Pfarrkirche St. Maria zu Gelnhausen. 1230—1260. Uebergangsstil. π/4 Dreieckscheitel bestimmt das Zentrum des Chorachtecks. Vertikalgliederung nach dem π/4 Dreieck. *q.* Dom St. Peter und Paul zu Worms, trotz unkorrektem Plan Uebereinstimmungen mit eingezeichneten π/4 Dreiecken. *r.* St. Elisabethenkirche zu Marburg a. L. Die Triangulierung derselben ergibt überraschende Resultate über die Entstehung der Kirche. Das beste Zeugnis aber ist eine Turmzeichnung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. π/4 Dreiecke. Alle wichtigen Punkte fallen mit den Höhen des Dreieckes zusammen. (Nr. 14.) Im 4. Kap. werden Bauteile und kleinere Kunstwerke mit gutem Erfolg trianguliert. Kapitäle, Fenster, Portale π/3, Altäre π/4 und π/3, Konsolen π/4, und endlich eine Glocke π/3, ein Leuchter π/3, ein Vortragekreuz π/4, ein Chorstuhl in Altenburg π/4.

[1] Hoffstadt, «Gotisches A-B-C-Buch». Oder Grundregeln des gotischen Stils für Künstler und Werkleute. Frankfurt a. M. 1840. Einleitung, S. 1 ff.

sind.[1]“ Brauchbar werden diese Grundformen durch die Verhältnisse der Teillängen in dem geometrischen Gebilde. „Die verschiedenen Durchkreuzungspunkte der Grundrißlinien dienen zu ebenso vielen verschiedenen beliebigen Maßen zu den Höhenverhältnissen, die jedesmal anders sich gestalten, je nachdem die den Grundformen untergelegten Vielecke beschaffen sind.“ Auch Reichensperger[2] kennt die Rolle, welche die Geometrie in der Gotik spielt. Er schreibt: „Es ist ein geometrisches Schema, dessen Netzwerk nirgendwo unmittelbar in die Erscheinung tritt; so wenig wie das arithmetische Schema einer musikalischen Komposition, die sich ebenso aus den Momenten der Zeit zusammensetzt, wie die Architektur aus den Momenten des Raumes.“ Ferner: „Der Grundriß einer gotischen Kirche, ausgestattet mit seinen Hülfslinien, führt uns gleichsam einen geistigen Cristallisationsproceß vor Augen, indem er zugleich an die Klangfiguren erinnert, welche das Netzwerk der Musik aus dem Räumlichen in das Zeitliche übertragen. Auch er behauptet, daß es „bald der Kreis, bald das Quadrat, bald das Dreieck sei, wodurch — um den alten technischen Ausdruck der Bauhütten zu gebrauchen — ‚des Chores Maß und Gerechtigkeit‘ und damit weiter in genetischer Fortbildung der ganze Bau normiert werde.“ — „Alle Wechselbeziehungen gehen von einem bestimmten Keimpunkt aus und sind durchaus rationell.“

Die Forschungen dieser Männer müssen vor allem berücksichtigt werden, weil es ihnen um eine Wiedererweckung der gotischen Baukunst zu tun war. Sie schrieben mehr für Baumeister als für kunstsinnige Unproduktive. Vermittelnd zwischen neuer und alter Baukunst, mußten sie sich auf den Standpunkt der alten konstruierenden Baumeister stellen, und das muß unbedingt für ihre so sehr übereinstimmenden Resultate sprechen.

Während diese Forscher die gotischen Altertümer selber untersuchten, ist es von Interesse die Produkte gotischer Schriftsteller daraufhin zu betrachten, inwiefern sie die oben beschrie-

---

[1] Ebenda.

[2] Reichensperger, «Vermischte Schriften über christl. Kunst». Leipzig. «Ueber das Bildungsgesetz der gotischen Baukunst». 1849.

benen Resultate bestätigen. Wirklich enthalten die sogenannten (leider äußerst spärlichen) „Steinmetzbüchlein“ [1] jener Zeit nur Konstruktionen, nie aber Zahlen oder Maße. Dürers Versuche in dieser Richtung an Normalmenschen sind bekannt. Nach ihm, diese Sucht der Deutschen jener Zeit kraß illustrierend, erscheinen zwei Büchlein: 1528 kommt in Nürnberg des Sebald Böhms, [2] (Behams) „buchlin“ in Druck „welches zeyget an und lernet ein maß und proporcion der Roß nutzlich iungen gesellen, malern und goldschmiden.“ Sehr instruierend heißt es da in der Vorrede: „Dieweil nun die Malerei so gar in verachtung kummen ist, und so wenig nach ir gfragt wirt, nimmt mich nit wunder, ursach, den man sich so gar schlecht gebraucht hat, in derselbigen gar kein maß gesucht ist worden, das ein yetzlicher ermessen kan, das sie aus keynem grundt gangen sey darauß die feindschaft entsprungen und in verachtung kommen ist, und jetz zu unsern zeyten wenig angesehen wirt von denjhenen die ein verstandt haben. Darumb müssen wir uns wenden und zuruck gen und widerholen, das rechte fundament oder grundt sölcher verlorner kunst, wider in messung des cirkels und lini, und in wolgeschickter proportion herfürtragen, das ein yetzlicher den haß den er tragen hat zu sölchem ungeschicktem Gemel, müß fahren lassen, und holt und lieb haben, von seyner kunst wegen.“

Dabei geht er folgendermaßen zu Werk: Es wird ein Quadrat, das neun gleiche Felder hat, zur Aufnahme des Pferdekörpers vorbereitet. Die einzelnen quadratischen Felder werden verschieden geteilt. Durch solche einfachen durchaus unzusammenhängenden und willkürlichen Teilungen ergeben sich dann Punkte für Zirkelschläge, die nach und nach des Rosses Leib bestimmen.

---

[1] Hans Hösch von Gmünd, «Steinmetzbüchlein», «Geometria Deutsch». Abgedruckt in Karl Heideloff, «Der kleine Altdeutsche». Nürnberg. Rohrizer, «Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit». 1484. Ableitung der F. aus drei ineinandergelegten Quadraten. «Von der Construktion der Wimperge». Ein Büchlein für sich, das von Heideloff irrtümlicherweise in das Büchlein Rohrizers hinein gedruckt wurde.

[2] «Maaß oder proporcion der Roß» etc. Sebaldus Beham noricus faciebat. HP 1528. Gedruckt zu Nürnberg. München. Staatsbibliothek.

In den unbestimmten Anfängen übrigens überraschend schön, wickelt sich dann endlich doch ein gedrücktes und unschönes Bild heraus. Diesem einen will Beham noch zwei andere, eines Angesichter, das andere „manß und weibsbilder“ konstruierend, folgen lassen. Leider wurde dann, obschon er schon manches davon fertiggestellt hatte, — wie er am Ende erwähnt, — nichts daraus.

Das zweite Kuriosum ist die „Underweissung der proportzion unnd stellung der possen (Menschen), liegent und stehent abgestolen wie man das vor augen sicht in dem puchlein, durch E. Schon von Norennberg.“ Er schreibt es für „die Jungenn gesellenn unnd Jungen zu unntherrichtung die zu der Kunst lieb thragenn“. 1538 Quart. „Damit Vitruv und Dürer besser verstanden werden“ stückelt er seine Gestalten aus Würfeln und allerlei vieleckigen Körpern zusammen. Einzelne Bewegungen sind auf diese Art ganz geschickt wiedergegeben. Bei der Darstellung der muskulösen Körper spekuliert er damit, daß die Muskeln meistens mit den eckigen Körperflächen parallel laufen. Es werden Wappenschilde mit dem Zirkel konstruiert, dann auch vier Helme aus dem Zirkel und aus dem umliegenden Quadrat. Auch die Schraffierung läuft mit einer Seite der Vierung. Zuletzt stellt er verschiedene „possen“ in ein perspektivisches Zimmer. Auch Lautensacks[1] „Proporz der Pferde“ könnte angeführt werden. Die Pferde bestehen je aus zwei Kreisen, an welchen die viergliedrigen Beinfäden hängen. Abscheulich. 1563, gedruckt bei Georg Raben, Frankfurt am Main.

Inwiefern diese Andeutungen wichtig für die Analyse von Hans Blums Werk seien, werden wir bei der Betrachtung seiner (oder besser Serlios) Postamente sehen, die noch ganz vom gotischen Geist gebildet scheinen.

---

[1] Der vollständige Titel lautet: «Des Cirkels unnd Richtscheyts, auch der Perspectiva, und Proportion der Menschen und Rosse, kurtze, doch gründtliche Vnderweisung, deß rechten gebrauchs. Mit vil schönen Figuren, aller anfahenden Jugent, und andern liebhabern dieser Kunst, als Goldschmiden, Malern, Bildhouwern, Steinmetzen, Schreinern, etc. eigentlich fürgebildes, vormals im Truck ungesehen, sonder jetzunder erstmals von neuwem an tag gegeben, durch Heinrich Lautensack, Goldschmid und Maler zu Frankfurth am Mayn. 1563. 4. Teil: Von der Proportz des Rossz oder Pferdes. — Gedruckt bei Georg Raben. Frankfurt a. M.

DIE ARITHMETIK IN DER RENAISSANCE.

Nichts Glaubhaftes über die Entstehung der Künste sagen uns die Theoretiker der Renaissance, wenn sie darüber reden, und es kann uns nicht einfallen, daraufhin ihre Mutmaßungen zu betrachten. Wichtig aber sind sie uns, weil sich in ihnen besonders lebhaft die Normenwelt, nach der sie arbeiten und das Neue hervorbringen, offenbart. Es ist nicht gleichgültig, ob man die Materie nach einem geometrischen oder arithmetischen inneren Schema zu formen unternimmt, ob man bei der Komposition eines jonischen Kapitäls abwägt und proportioniert nach Verhältnisempfindungen von Kraft zu Last, oder ob die Voluten desselben aufgerollte Locken einer Jungfrau symbolisieren: dort wird man stets von Mannigfaltigen zum Einfacheren zurück schreiten, hier wird man Gefallen finden an Zierat, wie es der geschmückten Jungfrau ansteht, etwa an stilisiertem Ohrgehänge [1], das aus den Eckrollungen herniederfällt; oder an Umformungen eines Teils des Kapitäls zu Kopfbedeckungen usw.

Vor allem scheint schon in der römischen Antike der M e n s c h es gewesen zu sein, auf dessen natürliche Gestalt man alle künstlichen Gestaltungen zurückzuführen versucht war. Immer wieder verlangt Vitruv, daß man die Bildung des Tempels durch die Bildung des Menschen begreifen solle. Er behauptet, daß „kein herrlich Gebew eins Tempels rechtmeßig componirt werden mag, es sey dann sach, daß derselbig Baw in solcher

[1] Rivius, «Vitruv», I. Buch, I. Kap.

Symmetri und Proportion, wie ein wolgestalter Mensch in allen Gliedmaßen auffs fleißigst geordnet sey[1]." So wie der Mensch als Ganzes Glieder hat, die alle in richtigem Verhältnis zueinander stehen, so soll es auch beim Tempelbaue sein.

Aber nicht nur den Tempel, auch die Säulen vergleicht er mit Menschen. Man ist oft versucht zu geringschätzig an solchen Auslassungen vorbei zu gehen. Man läßt sie achselzuckend bei Seite, und ist froh, sich nicht damit abgeben zu müssen. Aber der, welcher die Theoretiker betrachtet hat die Pflicht, sich darüber zu orientieren und sich das gar so ungewohnte zurecht zu legen. Hielt man es damals doch für wichtig genug, die Leser mit diesen Normen bekannt zu machen, indem man ganze Seiten davon vollschrieb. Jede Säule wird, je nach ihrem Charakter, für diesen oder jenen Gott verwendet. Die dorische, männlichen Geschlechts (6 : 1; später 7 : 1) wird bald mit einem Bauern, bald mit einem Krieger verglichen und den Tempeln des Apollo zugesprochen. Die jonische, weiblich, (8 : 1; später $8^1/_2$: 1) der Göttin Diana geweiht, mit Wirbeln als Haarschmuck, Rippen als Faltenwurf und mit Basis als Fuß. Die korinthische ebenfalls weiblich (9 : 1) mit dem Kapitäl, einem Körbchen, beschwert mit einem Ziegelstein, umwachsen von einem Akanthus. Die Komposita nach ihrem Namen ohne Gleichnisbilder.

Auch als Maß spielt der Mensch wie in der Antike, so in der Renaissance eine wichtige Rolle. Alberti[2] bestimmt nach ihm die Größe seiner Malflächen. Natürlich tritt er (der Mensch) auch durch die Perspektive (Augenpunkt, Horizont usw.) in theoretische Beziehung zum Gemälde. Auch nach Filarete[3], dem Freund Albertis, fand der Mensch die Maße für seine Bauten an sich. Ebenso ist der lebende Organismus in allen anderen Dingen das Vorbild des Baues. Vignola[4] wieder verlangt die Bauchung

---

1 Rivius, III. Buch Vitruvij, I. Kap.

2 Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften für Kunstgeschichte v. R. Eitelberger von Edelberg. XI, S. 76, 78 f.

3 Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst. Quellenschriften zur Kunstgeschichte von R. Eitelberger von Edelberg. III. Band, 1890. Siehe schon die Benennung des 1. Buches: Von der Verwandtschaft der Gebäude mit dem menschlichen Leibe.

4 Siehe auch Wölfflin, «Renaissance und Barock». S. 83 ff.

einer Säule, weil der Mensch in der Mitte dicker sei als oben und unten. Bei Sandrart[1], dem prächtigen Nachkömmling der Hochrenaissancisten, geht die Sucht, in allem den Menschen zu sehen ins grandios Lächerliche.

„Ein rechtschaffener Bau," beginnt er das dritte Kapitel (I. Teil) „soll einen wolgestalten Menschen in völligem Corpo und allen Gliedmaßen, ohne Mangel praesentieren." Dann führt er aus: „Der äußere Bau, so in der Vorbeygehenden Angesicht fället, soll prächtig, majestätisch und herrlich seyn. auch dem ganzen Gebäude, wie das Angesicht dem Körper des Menschen, eine Zierde geben. Die Porten, das Tor mus just in der mitten, wie der Mund in Mitte des Hauptes, stehen. Die Fenster sollen die menschlichen Augen abbilden, welche zur rechten und linken müssen in gleicher Ebenmaße eingeteilet werden, und dieses auch von den Säulen, Schwibbögen und anderen Zierraten zu verstehen. Der Hof soll, wie der menschliche Leib, formiret seyn, nämlich in quadro, oder viereckigt (!) Die Stiegen oder Treppen zum Aufsteigen .... bilden die Füße und Hände an dem Bau, müssen demnach, wie dem menschlichen Leib, zur Seite stehen." Im V. Kapitel umgekehrt: „Die Proportion eines wolgestalten Menschen wird verglichen mit einem schönen wolgebauten Tempel: in welchem alle Teile des Baues, in guter rechter Ordnung und Maaß, wolständig aufeinander sich schließen".

Dann wird ihm, im VI. Kapitel, sogar die Landschaft zum Menschen. Die Bäume zu „Musculen", „sie sollen sich allerseits wol schwingen und rühren". Blätter, Farben und Stämme der Bäume werden den Haaren und den Kleidungsfalten der Menschen verglichen[2].

Doch das war Spielerei. Nicht Spielerei aber war in Theorie und Technik die Anwendnng der beweglichen anpassungsfähigen Zahl, des Zahlenverhältnisses. Ihr, die wir in der Gotik nie treffen, hier begegnen wir ihr auf Schritt und Tritt. Heute hält sie unsere ganze Technik in ihrem Banne; zur Zeit der Renaissance drängte sie sich vor allem in die Kunst der Architektur, im einzelnen in die Kunst des Säulenbaues, in welcher

---

[1] Burckhard, «Gesch. d. italien. Renaissance». S. 34, 2. Auflage.
[2] Siehe auch Wölflin, «Renaissance und Barock», S. 83 ff.

Hans Blum eine so hervorragende Stellung einnimmt und die er zum Ausgangspunkt aller Architektur machen wollte.

Schon der messende Brunellesco[1] spricht von „musikalischen Proportionen“ der Antike, die er an dem struktiven Organismus der alten Bauten beobachtete. Natürlich hatte dieselbe, als Mutter aller Wissenschaften und Künste auch die Zahl nicht vernachlässigt. So schreibt Vitruv[2] ein ganzes Kapitel über die „Harmonia, die aus dem Wesen der Zahl entspringt“. Er aber war der theoretische Vertreter der Antike und für die Renaissance mit fast absoluter Autorität ausgerüstet.

Wie Brunellescho, so maßen bekanntlich auch Francesco di Giorgio (1439—1502), Bernardo Rossellino (1427—1478), Cronaca (1454—1508), Giovanni Maria Falconetto (1458—1534), Fra Giocondo von Verona (1435—1514), Bramante (1444—1514), Raphael (1483—1520), Fabio Calvi, und die späteren Theoretiker[3]. Wenn sich bei diesen wohl meist noch das bei den Messungen erhaltene Zahlenverhältnis in ein geometrisches auflöste, so ist das, wie schon angedeutet, beim Aufbau der Säule nicht mehr der Fall. Hier löst es sich direkt in der Konstruktion auf, wie wir bei der Betrachtung von Blums Säulenbüchern sehen werden.

Die Einheit, die Eins, vertritt der Modul, oder das Maß. Mit ihm wird gezählt, wird addiert und subtrahiert. Was die Eins in der Arithmetik, das ist der Modul in der Architektur. Durch den Modul entsteht in jedem Dinge ein lebendiges Zahlenverhältnis. Die ganze Zeit der Renaissance sah die Wichtigkeit einer guten Wahl und des richtigen Gebrauchs des Moduls ein. „Diese Sache,“ sagt Alberti[4], „ist von den Malern und Bildhauern (und von den Architekten) durchaus nicht gering zu schätzen, im Gegenteil, sie ist ganz außerordentlich nützlich und durchaus notwendig.“ — „Jedes Ding hat seinen eigenen Modul.“ So sagt Alberti[5]: „Auf eine Sache mache ich ganz besonders aufmerksam: um

---

[1] Burkhard, «Gesch. d. italien. Renaissance», S. 34, 2. Auflage.
[2] Vitruv, V. Buch, 4. Kap.
[3] Burckhard, «Gesch. d. italien. Renaissance». S. 36 ff.
[4] Alberti, «Buch über das Bildwerk». Eitelberger, «Quellenschriften zur Kunstgesch.» XI. Erläutert von Hubert Janitschek. Wien 1877, S. 165—207.
[5] Alberti, «Ueber die Malerei»; Eitelberger, «Quellenschriften zur Kunstgesch.» XI.

richtig die Maaßverhältnisse eines Lebewesens zu bestimmen, nehme man irgend ein Glied desselben als gemeinsames Maaß an". Der Mensch selber, der früher Vorbild der Tempel, und noch zur Zeit der Hochrenaissance in seinen Verhältnissen Norm für die Säulenordnungen war, wird selber in allen seinen Teilen gemessen und bestimmt durch den Modul, wobei denn bei den verschiedenen Autoren die kompliziertesten Zahlenverhältnisse zu Tage treten. Vitruv mißt ihn mit dem Fuß. Alberti „scheint es würdiger, alle anderen Glieder mit dem Kopfe in Beziehung zu bringen."

„Hat man," schreibt er, „ein Glied als Norm aufgestellt, so passe man ihm jedes andere in der Weise an, daß alle einander in Rücksicht auf Länge und Breite entsprechen" [1]. Was den Modul der Säulen angeht, so sei kurz gesagt: Palladius [2] und Serlio [3] folgen Vitruv nach, dessen Modul erst aus dem Durchmesser, später (bei der dorischen Ordnung) aus dem Halbmesser der Säule genommen wird. Vignola nimmt zu allen Ordnungen den Halbmesser, ihm folgt Goldmann [4]. Scamozzi [5] und Palladius teilen den Durchmesser in 60 gleiche Teile, welche sie Minuten nennen, mit diesen messen sie die Stücke der Ordnungen ab. Palladius mißt auch mit den Brüchen dieser Minuten. Scamozzi erwählt dabei in jedem einzelnen Stück die Höhe eines besonderen Gliedes als Modul des jeweiligen Ganzen. Neben dieser Einheit sind es immer wieder die Zahlen sechs und zehn, welche Stoff zu langen Betrachtungen geben müssen. Die Zahlenverhältnisse bei den einzelnen Theoretikern sollen unten, wo diejenigen von Hans Blum betrachtet werden, ihren Platz finden [6]. Hier erwähnen wir noch, daß es da und dort auch darin ein Zu-

---

[1] Ebenda.

[2] Palladio, «I quattro libri dell' Architectura». Erste Ausgabe 1570.

[3] Serlio, «Von der Architektur fünf Bücher». Erste Ausgabe. Venedig 1540.

[4] Goldmann, «Anweisung zur Civilbaukunst». Wolffenbüttel 1696.

[5] Scamozzi, «Idea dell' Architectura universale», Venetia. Erste Ausgabe 1576 (?).

[6] Siehe auch das nächste Kapitel.

viel gegeben zu haben scheint. So sagt Sturm in der Vorrede von den Zahlenverhältnissen Scamozzis, über den auch Goldmann sich wegen seiner Schwierigkeit abfällig äußerte: „Die Schwierigkeit des Autoris und die wunderlichen Zahlen, aus denen der behendeste Rechenmeister nicht kommen wird, machten mir die Arbeit zu sauer und endlich gar verdrießlich."

DIE SCHÖNHEIT IN GEOMETRIE UND ARITHMETIK.

Sowohl das Mittelalter als auch die Renaissance scheinen von der Schönheit eines Dinges eine viel deutlichere Vorstellung gehabt zu haben als die Gegenwart. Das Gemeinsame, eben das eigentlich Schöne in der Symmetria, Eurythmia und Harmonia, haben sie dem Wesen nach tief ergriffen, wenn gleich sie zwischen den einzelnen Formen nicht genau unterschieden und leicht vom einen zum andern übersprangen.

Vor allem ist zu sagen: Sind in der Geometrie die Normen für die gotische Kunst, in der Arithmetik die Normen für die Renaissance zu suchen, wie es nach dem oben Angedeuteten tatsächlich der Fall ist, so muß, wenn Gotik und Renaissance sich Künste nennen, sowohl in der Geometrie als auch in der Arithmetik, sowohl im Triangel als auch in bestimmten Zahlen, ja in der Zahl selbst etwas wie Schönheit liegen. Ja, schön wird dann ein solcher Meister gerade das nennen, was eine Aehnlichkeit mit dem Wesen jener Normen aufzuweisen hat. Wirklich ist das der Fall, wie aus dem folgenden hervorgeht. Ohne solche Betrachtung aber hätten wir übersehen müssen, daß Blums Säulenbuch, als typisches Produkt eines Theoretikers der Renaissance, als Kunstwerk gewertet sein will, und nicht eigentlich als wissenschaftliche Arbeit.

Ob Vitruv das Wesen der Symmetrie (die ihren Ursprung aus der Proportion, griechisch Analogia[1] hat), oder das Wesen

[1] Rivius, III. Buch, 1. Kap.

der Eurythmie (aus welcher die Harmonia entspringt) zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung nimmt, stets sind es, wovon er spricht das Ganze und seine Teile, die zueinander in einem restlosen Verhältnisse stehen. Um das zu erklären, weist Cesariano[1] mehrmals auf zusammengesetzte und teilbare Zahlen hin. Cesariano aber ist ein Meister der Renaissance (zum Teil auch noch der Gotik). So geben nach ihm Hundert, in Teile zerlegt und wieder zusammengesetzt aufs neue Hundert. Warum schrieb er solche Selbstverständlichkeiten, wenn sie nicht ein besonderes Gefühl in ihm auslösten? Aber man höre: „Aus solcher ordentlicher Austeilung und Zusammensetzung der Zahl entspringt die wahrhaft Symmetria, nemlich wenn die zerlegten Teil und Gliedmaß sich also füglichen zusammenschicken," (wie die Hundert es taten). „Wo nun alle Glieder sich nach der Eurythmia also wohl reimen, und nach der Symmetria in ihren Gliedmaßen sich zusammenschicken, entspringt daraus Decor, d. i. das herrlich Ansehen solches Baus."

Zehn und sechs sind vor allen anderen bevorzugt, und die sechs vor der zehn, weil in ihr alles Verhältnis ist. So wird letztere von Alberti folgendermaßen auseinander gelegt: 111111 = 6; 1. 2. 3. = 6; 1. 5. = 6; 2. 2. 2. = 6; 2. 4 = 6; 3. 3 = 6. Nach Cesariano hat neben zehn und sechs die 28 den Vorzug, daß ihre Glieder „gantz respondierent in der Proportion der gantzen Zahl, denn 14 ist der halb theil, 7 das vierdt theil, welches zu 14 gethon gibt 21, der siebend theil von 28 ist vier, denselben zu 21 gethon gibt 25, die 14 von 28 seind 2 die selbigen zu 25 addirt gibt 26, dann die 28 von 27 felet eins, so dasselbig thu zu 27. kommen 28 die gantze summa miteinander".

Endlich geben nach Cesariano auch die Brüche der Zahlen im Verhältnis zur ganzen Zahl „die eigentliche Anzeigung der Symmetrie".

Barossi (übersetzt von Sturm)[2] schreibt ganz in Uebereinstimmung mit diesen Angaben: „Indem ich (die fünf Ordnungen)

---

[1] Rivius, Deutscher Vitruv, I. Buch, V. Kap.

[2] Civilbaukunst, worinnen nebst denen 5 Ordnungen von J. Bar. de Vignola wie auch dessen und des berühmten Mich. Angelo vornehmsten Gebäude von Sr. A. C. Daviler übersetzt von L. Chr. Sturm. Math. Prof. in Wolffenbüttel. Ohne Datum.

genau beobachtet, auch nach genauere maaßen untersuchet, bin ich gewahr worden, daß diejenigen so sich dem gemeinen Urtheile nach am schönsten erzeigen, und die Augen mit der nachdrücklichsten Annehmlichkeit ergötzen, eben eine gewisse Harmonie, und so verwundersame Verhältnisse der Zahlen in sich halten, daß man durch die kleinsten Glieder auch die größten Stücke genau ausmessen kan. Hierauf habe (ich) die Belustigung unsrer Sinne, die sie aus schönen Verhältnissen schöpfen und die Widerwärtigkeit derer Dinge, so daran am meisten entbehren, wie solches die Musici in ihrer Wissenschaft stündlich erkennen, auch in der Baukunst genauer erwogen" usw.

Nach Sturm, der über die Symmetrie ein besonderes kleines Werk geschrieben hat[1], und der, vollgesogen mit allen Lehren der Renaissance, sicher noch als Mann derselben gelten darf, nach ihm beruht Symmetrie ebenfalls auf einem Zahlenverhältnis, und zwar auf dem von 2 : 1.

Daß auch Goldmann[2] diese Anschauung vertritt, zeigt, wie verbreitet, ja selbstverständlich sie im 15., 16. und 17. Jahrhundert gewesen sein muß. Nachdem er auseinandergesetzt hat, daß die „Symmetria oder Gegeneinandermessung eine solche Eintheilung der Stücke eines ganzen Gebäues sei, daß alles dem Maaße nach wolgereimet erhalten werde", weist er auf die Arithmetik hin, indem er ausführt: „Derohalben müssen wir notwendig handeln von den Verhältnissen, welche aus der Mathematika ursprünglich herrühren, und dann woher die Verhältnisse höher geschätzt und einander vorgezogen werden." Und sehr schön sagt er: „Gleichwie das höchste Gemüthe alles mit gewissem Maaß, Zahl und Gewichte angeordnet hat, also ist dem menschlichen Gemüthe durch Einscheinung göttlicher Gnade nichts anmutigers, als das Spiel mit den Verhältnissen. Und ist solches etlichermaßen ein Vorschmack des vollkommenen Klanges, dessen sich die seligen Seelen werden in Ewigkeit zu erfreuen haben. Wie sich das Ohr am Klange ergötzt, so wird das Gemüthe froh, wenn es Verhältnisse der Zahlen antrifft, welche es gründ-

---

[1] Leonhard Chr. Sturm, «Die unentbehrliche Regel der Symmetrie oder des Ebenmaßes». 1720. Augsburg.

[2] Goldmann, «Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst». Wolffenbüttel 1696, S. 30 f.

lich zu verstehen vermag, darinnen findet es gleichsam seine Ruhe: Wie im Gegentheil daselbe betrübet und widerwertig gemacht wird, wann man Verhältnisse vorbringet, welche ihm zu schwer oder unergründlich vorkommen.“ Wie tief aber gerade Goldmann eingedrungen ist in das Wesen dessen, was damals für schön erkannt wurde, zeigt folgende prachtvolle Stelle: „Es ist uns Menschen eine schlechte Ehre, daß wir die Ohren (in Anbetracht des Tones) dem Gemüthe vorgezogen haben, also daß wir nicht aus guten Verhältnissen die Tonos erforschet, sondern Widersinns auß Zusammenstimmung der Töne gute Verhältnisse gefunden haben. So gar weit seyn wir von unserer ersten Vollkommenheit gestürtzet, daß wir (es ist Schande zu sagen) durch die Sinne erst einlassen müssen, was ins Gemüthe kommen soll, also hat unser Gemüth, vom Himmel herunterfallend, gleich wie Icarus seine Flügel verloren, daß es sich nicht mehr hinauf zu schwingen vermag.“

Was würden die Meister, die nur eine innere Schönheit der Dinge anerkannten, eine Schönheit, die aus dem Verhältnis der Teile zu dem (vorausgesetzten) Ganzen herstammt, heute zu dem skrupellosen Gebrauche des Meterstabes sagen, der (nach ihrer Ansicht) bloß als Modul der Geographen Verwendung finden dürfte, der aber heute, — ein Symbol für die allgemeine Veräußerlichung der Künste, — diesen allen wahllos angetragen wird?

Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit unserer Andeutungen bildet die häufige Heranziehung der Musik in den Kreis der Architektur; beruht doch auch die Schönheit ihres Wesens in Zahlenverhältnissen. Mehrere Theoretiker der Renaissance stellen Tafeln auf, in welchen die schönen Verhältnisse der Architektur sowie der Musik in Zahlen nebeneinander gestellt werden. Wir lassen uns der Kürze halber mit quellenmäßiger Darstellung darauf nicht weiter ein.

Was die Schönheit in der Geometrie anlangt, so kann sie mit Anführungen aus Theoretikern nicht weiter behauptet werden, da, wie schon erwähnt, solche äußerst selten sind. Dennoch spricht alles dafür. Schon Vitruv hatte seinen Außen- und Innenräumen die Maße der Diagonalen oder der Längen und Breiten des gleichen Raumes gegeben. Warum

das, wenn er solches nicht als schön erkannte? Dann mußte zur Zeit der gotischen Bauhütten die Geheimhaltung der wichtigsten Gebilde des $\pi/3$ und vor allem des $\pi/4$ Dreiecks diesen einen gewissen Nimbus verleihen. Des letzteren leichte Konstruierbarkeit, die unendliche Zahl von Verhältnissen, die, man möchte sagen, in magischer Weise aus ihm entspringen, müssen selbst uns noch, fast als die Eigenschaften eines geistigen Wesens in bewunderndes Staunen versetzen. Dann ist zu beachten, daß es zwei Arten der Geometrie sind, mit denen sich Euklid und die späteren Steinmetzen beschäftigten. Die Geometrie des ersteren ist Wissenschaft, die des letzteren ist Kunst. Beide gehen ganz anderen Zielen nach. Zur Zeit des Aufkommens der Perspektive wird die letztere sogar zu einer Kunst für sich selber, die um ihrer selbst willen gepflegt wird. Man erinnere sich an Jamnitzers[1] „Perspectiva“, wo er 140 verschiedene Körper ohne Erklärungen herausgibt, einzig „um den Jungen Lust zu dieser Kunst zu machen“. Wichtig sind noch zwei andere Beobachtungen, die in der Zeit der Bauhütten erstens und in der Zeit der Renaissance zum andern Mal ihre Bestätigung finden. Dort geht Hand in Hand mit der Verheimlichung des geometrischen Gebildes die Heiligung der einzelnen Teile durch die Namengebung[2]. (So wird das Achtort Symbol der Dreieinigkeit Gottes und seines Evangeliums.) Zur Zeit der Renaissance aber folgt bald aus dessen offener Ausnutzung und der allgemeinen Erkenntnis seines praktischen Wertes der Versuch, Kunststücke damit zu machen, Gebilde zu erfinden, die eine möglichst große Zahl von Maßen zur Konstruktion anderer Gebilde zu geben vermögen, die dann trotz ihrer Ungenauigkeit mit Stolz aufgeführt werden[3]. Zweifellos alles Symptome für Ent-

---

[1] Wenzel Jamnitzer, «Perspectiva Corporum Regularium». Nürnberg 1568. Von Jost Amman illustriert. — Siehe auch Pfinzing, «Ein schöner kurzer Extract der Geometrie». 1598. «Solideo Gloria». — Ebenso: Laurentius Sirigatti Cavallieri, «Geometrie». Venedig 1596.

[2] «Schweizer/Steinmetzbüchlein», in Heideloff, «Der kleine Altdeutsche oder Grundzüge des Altdeutschen Baustiles». Nürnberg. Ohne Datum.

[3] Vor allem Heinrich Lautensacks «des cirkels und Richtscheyts, auch der Perspective etc. gründtliche Vnderweisung». Frankfurth am Mayn. 1563. Aus einem Kreis weiß er die Seiten des regelmäßigen

wickelung und Verfall einer Kunst, nicht aber einer Wissenschaft, die für sich keine Schönheitswerte kennt und kennen darf, während jene von deren Anerkennung lebt und mit deren Absprechung stirbt.

Hans Blum nun, der typische Vertreter der theoretisierenden Renaissance weiß die widerstrebenden Elemente der Gotik (die Geometrie) und der Renaissance (die Arithmetik) in dem Aufbau seiner Ordnungen zu vereinigen, indem er deren Gemeinsames, das was ihre Schönheit ausmacht, die Reinheit ihrer inneren Verhältnisse als Bindeglied benutzt. Daher der Reiz seiner einfachen Gebilde.

Dreiecks, Vierecks, Fünfecks, Sechs- Sieben- Acht- und Neunecks zu finden. Man kann sich denken, mit welcher Genauigkeit dies geschieht. Aehnliches findet sich in Hirschvogels «Geometrie». 1543.

BIOGRAPHISCHES.

Hans Blum wurde in Lohr am Main, einer kleinen Stadt[1] in Unterfranken geboren. In welchem Jahre wissen wir nicht. Die betreffenden Kirchenbücher[2] reichen nur bis ins Jahr 1570 zurück, während Hans zwischen 1520 und 1527 die Welt erblickt haben muß. Lohr war damals protestantisch[3], so daß wir es sehr wahrscheinlich mit einem Protestanten zu tun haben; um so mehr, als wir ihn, wie wir sehen werden, später seine beiden Söhne zur Taufe in den Großmünster zu Zürich tragen sehen.

Der Name Blum soll nach 1570 in den Lohrer Taufbüchern einige Male vorkommen, während er bis nach 1600 in den wenigen Akten des Lohrer Bürgermeisteramtes nicht zu finden ist. Hingegen ist der Name Hans in Lohr durch das ganze 16. Jahrhundert ganz besonders bevorzugt.

Daß Hans Blum Zeit seines Lebens in der Fremde war, geht nicht nur daraus hervor, daß er in Lohr auch nicht die bescheidenste öffentliche Stellung bekleidete, sondern daß er nie vergißt seinem Namen den des Geburtsortes beizufügen.

---

[1] Höfling, «Beschreibung der Stadt Lohr im Untermainkreise». Würzburg 1835. Der Name Blum kommt nicht vor. Dr. Friedr. Stein, «Geschichte der Stadt Lohr am Main». Lohr am Main 1898. Auch hier wird Hans Blum in keiner Weise erwähnt.

[2] Trotz meiner Bemühungen bei dem dortigen katholischen Pfarrer kamen sie mir nicht zu Gesicht.

[3] Archiv des historischen Vereins von Unterfranken u. Aschaffenburg. Würzburg 1866. Die älteren Verhältnisse der Stadt Lohr v. Dr. F. Stein. S. 205 ff.

Jedenfalls ging er früh von Lohr weg. Als Architekt war dort wenig zu lernen. Die Baumeister Peter Volcker (Baumeister von 1539—1548) und Jost Wentzel (1548 bis circa 1570) wurden beide nacheinander in ihrem Dienste alt und ließen keinen Jüngeren neben sich aufkommen.

Aber wo war er dann? In Zürich jedenfalls ist er nicht als Bürger eingetragen. Was war davon der Grund, wenn seine Anwesenheit dort auf vier Jahre zum mindesten nachgewiesen ist? Doch wohl, daß er nicht die Absicht hatte dort sein Leben zu verbringen. Davon ist ferner ein Beweis, daß er sich, soweit dies aus den verschiedenen Akten von Zürich nachzuweisen ist, dort nie mit öffentlichen Angelegenheiten beschäftigt hat. Kein Brief amtlichen Inhalts wird an ihn gerichtet; nirgends tritt er als Zeuge, als Ankläger auf. Er ist nicht unter den Baumeistern, nicht unter den Silherrn, nicht unter den Wollmeistern, auch nicht unter den Steinmetzmeistern, nicht unter den Steinmetzen, soweit deren Namen aus Prozessen als Zeugen etc. bekannt werden. Ferner ist er nicht Zeugherr, nicht Seckelmeister, nicht Schanzenherr. Endlich wird er in den Jahren seines Züricheraufenthaltes nirgends als Pate aufgeführt, was wieder auf ein zurückgezogenes Privatleben schließen läßt. In seiner Vorrede zu den Architekturstücken sagt er von sich, daß er viele gemeine Häuser gebaut habe. Wo das geschehen, können wir nicht einmal andeuten.

Er muß in Zürich durchaus als Fremder gelebt haben. Sicher ist, daß er in Rom[1] war, wir wissen aber über die Zeit seines dortigen Aufenthaltes nichts. Sie wird vor das Jahr 1550 zu setzen sein, weil doch wohl seine „Fünf Säulen" als das Lebenswerk des Mannes zu betrachten sind, wozu er der Studien in Rom an antiken Säulenresten dringend bedurfte. Im Jahr 1549 ist er in Zürich, wohl schon in Unterhandlungen mit seinem Verleger Froschauer wegen des Buches (1550), und verheiratet sich mit rägali kuchymeister, am 18. Julius 1550 im Großmünster.

---

[1] Bertolotti, Art. svizz. in Roma. p. IX u. 29. Ohne Angabe der Jahreszahl. Seine Angaben nachzuprüfen, ist nicht mehr möglich.

Am 26. Majus 1550 läßt er seinen Sohn Cristoffel nach dem Namen des Cristoffel Froschauer taufen. Ebenfalls im Großmünster. Patin ist Elßbeth Wendenstein.

Am 21. Januar 1551 wird ein neuer Eintrag in das Taufbuch des Großmünsters gemacht. Angekommen ist Blums zweiter Sohn Hans, Taufpate ist der Maler Hans Asper, Patin Elßbeth Nußberger.

Danach hat er sich vertraulich in den bevorzugten Künstlerkreisen bewegt. So spricht er denn auch in seiner Widmung zum Panerherrn Schmid als ob er ihn kennte.

Damit sind aber über sein Leben die Akten geschlossen, und nichts Quellenmäßiges mehr läßt sich über ihn eruieren.

Hingegen findet sich im Testament Cristoffel Froschauers des Aelteren, des Onkels vom jüngeren Cristoffel, eine Stelle, die auf den Sohn unsres Theoretikers, auf Hans, den Patensohn Aspers, geht. Nachdem er von seinen Verwandten und der Druckerei im allgemeinen gesprochen hat, verlangt er des weiteren: (dieses zwischen 1551 und 1556).

„Und dann Hannsen Blum, so er von Jugennt uf ertzogen, söllenn (sovor er sich wol unnd Recht haltet unnd ghorsam ist, 100 ℔. werden, welliche Christoffell by synen handen behalten unnd so er blum sich mit synen wüssen vereelichet. Ime alsdann dieselben ußhingeben.“

Frühestens 1564 wird diese Bestimmung noch einmal wiederholt ohne irgend eine Aenderung. Daraus geht hervor, daß nicht etwa der Aeltere Hans Blum, der ja schon 1549 geheiratet hatte, von Froschauer erzogen wurde, sondern sein Sohn, der bei dem ersten testamentarischen Erlaß höchstens fünf, beim zweiten wenigstens zwölf Jahre alt war. Zwischen 1551 und 1556.

Eigentümlich ist, daß Froschauer nicht sein eigenes Patenkind zur Erziehung wählte. Es ist aber daraus zu schließen, daß Hans Blum und seine Frau sich bald nach der Geburt des zweiten Kindes entschlossen in eine wohl deutsche Stadt zu reisen, dabei aber den kleinen Hans, der ihnen nur Unannehmlichkeiten bereitet hätte, gerne zurückließen, hingegen den älteren Cristoffel mitzunehmen sich entschlossen.

Wieder kann diese Erziehung des einen der Söhne Blums nur dahin gedeutet werden, daß der Vater Blum in Zürich nicht

seinen ständigen Wohnsitz aufschlagen mochte. Wohin er gezogen ist wird unbekannt bleiben bis ein Zufall ihn irgendwo entdeckt. Ohne Zweifel muß er dort wo er seinen ständigen Wohnsitz aufschlug, eine angesehene Stellung eingenommen haben. Deshalb wird der Zufall künftigen Blum-Forschern wohl bald zu Hilfe kommen. Auch über seinen Tod ist nichts bekannt. Im Züricher Totenbuch findet sich sein Name nicht.

ANMERKUNGEN.

Ein Hans Blum wird in den Seckelamtsrechnungen von 1542 erwähnt. Dort heißt es:

„6 ℔. 12 β umb eyn fenster Hanns Blumen von Richenburg, nam Rudolff bluntschly.“

Danach müßten wir annehmen, daß unser Hans Blum sich häuslich in Richenburg (in der March) niedergelassen hätte, was, wenn auch schwer verständlich für einen Baumeister und Gelehrten vom Schlage Blums, dennoch anzunehmen möglich wäre [1].

Ferner wurde 1533 ein Hermann Blum von St. Gallen für 3 Guldin als Bürger aufgenommen.

Ein Heinrich Blum, Werkmeister, wird 1510 in die Zunft der Zimmerleute aufgenommen und erneuert die Aufnahme 1519. Dann wird 1533 wohl dessen Sohn Hans Heinrich Blum von der gleichen Zunft aufgenommen, verzehrt aber schon 1542 so und so viel Geld im Wellenberg (Gefängnis).

Da Blum ohne Zweifel in Lohr geboren wurde, so ist die Möglichkeit, in ihm den Sohn dieses Heinrich Blum und den Bruder des Hans Heinrich zu erkennen, so gut wie ausgeschlossen[2].

ZUR BIOGRAPHIE DURCHGESEHENES AKTENMATERIAL.

Urkunden aus Lohr: Baupolizei, 1520, 21, 22, 23, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 50 (10 b).

Centturm, 1538 (10 c). Unter Andres Müller.

---

[1] Der Name ist uns in den Züricher Akten nicht mehr begegnet.

[2] Ein Hans Blum war 1424 Zunftmeister bei den Zimmerleuten. «Nit weiter». Geschlechterbuch.

Rathaus, 1599 (10d), erbaut unter Meister Micheln Im Keller, Burger daselbs.

Die ältere Zunft- und Handwerksordnung, 1561 (16c).

Lohrmühle errichtet, 1595 (16e).

Pfründneraufnahmen und Bitten um Unterstützung, 1564 (17c).

Zinsbücher des geistlichen Lehenfonds zu Lohr, 16. Jahrhundert (19a).

Auswanderungs- und Nachsteuersachen, 1587 (21b).

Urkunden aus Zürich, Staatsarchiv und Stadtarchiv:

Seckelamtsrechnungen, 1523—1580. Es fehlen aber: 1574, 75, 76, 79, 81. Darin wurden sorgfältig durchgangen die Abschnitte: Ußgeben dem Buwmeister, Ehrentwägen, Allerley.

Bürgerbücher I und II. Ratsmanuale, 1530—1620.

Gemächtsbuch, 1547—1556, 1564—1566.

Rats- und Gerichtsbücher, 1522—1594.

Verwaltung, Steuern und Collecten, 1543—1660, I.

Steuersachen, 1316—1632, I.

Mannrechtsbücher, Wappenbuch, Schirmbücher, Geschlechterbücher, Tauf- und Ehebücher (Dürsteler), Aemter- und Vogteienbuch, Geistliches Geschlechterbuch, Pfrundenbuch, Rodel der Buwschillinge, 1591—1622.

Baurodel von 1508—1610. Steinbruchacten, 1417—1620.

Urkunden für Meister von Holzarbeiten. Urkunden für Steinmetzen.

Stadt und Land, Crimininalsachen etc., Diverse Personen, 1526—1540, 1541—1580 (—1595 fehlt).

Stadt- und Landschaftsverwaltung, Supplicationen, datirt und undatirt, 1517—1615.

Fremde Personalien, 1452—1565, 1566—1580.

Totenbuch, Sammlung merkwürdiger Facta.

DRUCK UND PAPIER.

Christoffel Froschauer übernahm den Druck. Ueber Froschauers Leben siehe Camillo Rodolphi, „Die Buchdruckerfamilie Froschauer in Zürich“. Froschauer hatte sich schon früher

große Verdienste um die Kunst erworben. War er es doch, der mit seiner Renaissancebuchausstattung (nach Sal. Vögelin [1]) die Renaissance in Zürich eingeführt hatte.

In der lateinischen Ausgabe braucht er lateinische Typen in sechs Größen, wovon ein schräger Typ bei den Erklärungen der Ordnungen. Das Ganze ist sauber und klar geordnet. Vorn ein lateinischer Zierbuchstabe A, mit Adam und Eva, die von der Schlange den Apfel nimmt. In der deutschen Ausgabe von 1555 fünf verschiedene Größen der Frakturtypen. Vorn ein Zierbuchstabe W, schwarz, ohne Figuren. Des weiteren kein Schmuck.

Das Papier wurde von Eustachius Froschauer, dem Papierer, dem älteren Bruder des jüngeren Christoffel, auf der Papiermühle gewalzt, die, auf dem Inselchen in der Limmat stehend, früher in den Händen des von Zug gebürtigen Heinrich Walchweiler, seit 1532 (—1729) ein Handlehen der Familie Froschauer war [2].

In der Ausgabe von 1627 ein leeres Vorlegeblatt (das bei den früheren Ausgaben fehlt, beim Einbinden wohl nicht berücksichtigt wurde) darin in hellerer Zeichnung ein Wappen mit aufrechtem Löwen und dem Monogramm HB. (Hans Blum ?).

WIDMUNG BLUMS.

„Dem frommen, ehrenvesten, fürsichtigen und wysen, Juncker Andresen Schmid Panerherren, auch Buwherren der Statt Zürych, synem günstigen Junckeren, wünscht Hans Blum vil heils und glück."

Ueber Andreas Schmid [3] siehe Dr. Conrad Escher, „Der Panerherr Andreas Schmid". Ebenso Jean Egli, „Wappenbuch

---

[1] Sal. Vögelin, «Die Holzschneidekunst in Zürich XVI. Jahrh.», S. 1 f.

[2] Meyer von Knonau, «Der Kanton Zürich». 1844. I. S. 304. vgl. auch Sal. Vögelin, «Das alte Zürich». S. 465.

[3] Andreas Schmid (1504—1565). Ueber s. Genealogie siehe Wappenbuch d. St. Zürich. 1860. von Jean Egli.

Junker Felix Schmid, Bürgermeister. — Margaretha v. Dachselhofen.

Junker Andreas Schmid Ritter, (Panerherr). — Barbara Weiß.

Junker Caspar Schmid, Panerherr.

der Stadt Zürich", 1860. Andreas Schmid war Bauherr von 1544—1552.

„Wiewol ich etlich jar här, Erenuester J.(unker) mir selbs entzogen, etwas der nüwlich (by uns Tütschen) härfürglantzenden Kunst der fünff Sülen an tag zegäben, in hoffnung es wurdind andere hochverstendige Meister der Architectur sich herfürthon . . . ."

Das kann doch wohl nicht so verstanden werden, als ob Blum schon vor etlichen Jahren etwas über die Säulen hätte ausgehen lassen, vielmehr will er damit sagen, daß er eine Veröffentlichung seiner Arbeiten schon längere Zeit vorhatte. Da wir nicht wissen, wann er in Rom war, so ist nicht zu sagen, ob er seiner Arbeit wegen hinging, oder ob erst die dortigen Beobachtungen ihn zu dieser Arbeit veranlaßten.

„Etwas der nüwlich (by uns Tütschen) härfürglantzenden Kunst der fünff Sülen . . ."

Zu Ende der Widmung spricht er noch einmal von dieser Kunst, „die in Italien längst bekannt, aber erst innerthalb 8 jaren in Tütschland kommen . . ."

Da diese Angabe schon in der lateinischen Ausgabe von 1550 steht, so muß ein Buch über die Säulen in Deutschland im Jahr 1542 in Druck gekommen sein. Die Angabe ist so bestimmt gehalten, daß damit gerechnet werden muß. W i r g l a u b e n i n d i e s e m B u c h e d i e U e b e r s e t z u n g d e s IV. B u c h e s v o n S e r l i o s „A r c h i t e c t u r a" d u r c h P e t e r C o c k v a n A e l s t 1542 z u s e h e n. Es ist dies gerade jener Teil aus Serlios Werk, den wir bei der Betrachtung von Blums erstem Buch immerfort beiziehen müssen.

„Die Kunst (der fünf Säulen) ist auch zu Rom und Venedig, und in gantzem Italien gebrucht worden, aber erst innerthalb 8. jaren in Tütschland kommen, und die rechte symmetry dermaßen herfürgestrichen worden, das auch die zu Rom und Venedig, nie sölcher kunst so ein gewüssen grund gewüßt habend, als yetz in den Sülen angezeigt wirdt, mit der höhe, dicke, breite, verjüngung, ußladung und derglychen, das auch nit ein Strichlin ist das nitt sein rechte symmetrie und teilung habe . . ."

Damit ist sowohl die Inhaltsangabe der vierten Buches von Serlio als die des ersten von Blum gegeben. Wir machen auf-

merksam auf die Betonung der symmetrischen Teilung, wie sie oben so lebhaft geschieht. Danach stand er dem Eigentümlichen derselben durchaus bewußt gegenüber. Schon der Titel betont sie: „Grundtlicher bericht, und deren eigentliche contrafeyung, nach Symmetrischer usztheilung[1] der Architectur. Lateinisch: Exacta descriptio atque deliniatio, cum symmetria earum distributione."

Aus mehreren Stellen geht hervor, daß sich Blum sowohl für einen Architekten als auch für einen Künstler hielt. So spricht er von „anderen hochverstendige Meister der Architectur . ." Einmal wendet er sich an Andresen Schmid, begründend, warum er ihm sein Buch widme, nämlich „das jr minen und aller künstleren ein sonderlicher liebhaber sind . . ."

Den Inhalt der Vorrede aber macht die Ableitung der fünf Säulenordnungen aus. Jede Säule außer der Composita hat einen menschlichen Vorfahren. Dabei wird aber doch so weit Freiheit gewahrt, einzelne Teile auch anders zu erklären. So ist die Basis der jonischen Säule der Fuß der Jungfrau; die „Stäblein" oder „Wellen" aber Seile, um den Stamm eines Baumes geschwungen. Auch die Erzählung von der Entdeckung des korinthischen Kapitäls wird uns aufgetischt. Am Rande sind Anmerkungen, woher er seine Erzählungen schöpfe (aus Vitruv und Plinius). In späteren Auflagen wird die Vorrede verwässert, wenn auch im wesentlichen beibehalten. Man merkt, daß der verschlimmbessernde Verstand der Verleger daran herumnörgelte. So ist die Angabe in der Vorrede von 1596 durchaus skeptisch aufzufassen, daß Blum „selbs persönlich und mit der that, E. (Schmids) hochlobliches, kunstbegieriges gemüt zu allen künsten und neuwen wercken gespüret und befunden habe". (Uebrigens ist in den betreffenden Stadtbüchern, Seckelamtsrechnungen, „Erentwägen", nirgends eine Eingabe als Dank für Blums Werk zu finden, und wenn ihm eine Belohnung ward, so geschah sie auf privatem Weg.)

Eigentümlich ist bei der Ausgabe von 1627, daß der Verleger Bodmer seinen Namen an die Stelle des Namens Blum setzt und die Vorrede im ganzen unverändert läßt. Er wendet sich

---

[1] Im Buche nicht unterstrichen.

aber an Junker Caspar Schmid[1], Raht, Pannerherr und Reichsvogt der loblichen Statt Zürich, und königl. May. zu Frankreich unnd Navarra etc. geweßnem Obersten über fünffzehen Fahnen Eydtgenossen, den Enkel jenes Andresen Schmid. Blum wird hier genannt, „der Weyland in Mathematischen Künsten wolerfarne und weitberümpte M. Hans Blum von Lor am Mayn ...“ Bodmer hofft, daß das Buch wie einst, so auch heute viele Liebhaber und Künstler finden möge.

---

[1] Siehe Jean Egli, «Wappenbuch der Stadt Zürich». 1860.

BLUMS METHODE.

Bei Vitruv ist die Säule noch nicht unabhängig vom Tempel gedacht. Die Verhältnisse sind bekannt. Wie Vitruv überhaupt stets vom Ganzen zum Einzelnen schreitet (die Folge seiner zehn Bücher über die Architektur ist nach diesem Prinzip geordnet), so auch in diesem einzelnen Falle: Dem Kapitel über die sieben Tempelgattungen, (2. Kap., III. Buch) folgen die fünf Tempelarten (3. Kap., III. Buch) diesem das Kapitel über den Grundbau (4. Kap., III. Buch) und diesem endlich die jonische Säule (5. Kap., III. Buch).

Die sieben Tempelgattungen sind folgende: 1. Der Antentempel. 2. Der Prostylos. 3. Der Amphiprostylos. 4. Der Peripteros. 5. Der Pseudodipteros. 6. Der Dipteros. 7. Der Hypäthros. Hier werden die jeweilige Zahl und die Stellung der Säulen angegeben.

Die fünf Tempelarten werden nach den Spazien zwischen den Säulen benannt. Von ihnen sind die Höhen der Säulen abhängig[1].

1. Der Pycnostylos (viele Säulen) Spazium zwischen den Säulen = $1\,^1/_2$ Säulendicken. H = 10 Dicken.

2. Der Systylos („ein wenig minder") Spazium zwischen den Säulen = 2 Säulendicken. H = $9\,^1/_2$ Dicken.

---

[1] «In dem Maße nämlich, wie die Abstände zwischen den Säulen wachsen, sind in entsprechend zunehmendem Verhältnisse die Durchmesser (die Modulen) der Schäfte zu verstärken.» — Vitruv IV. Buch, 5. Kap. S. 84.

3. Der Diastylos (etwas weiter voneinander) Spazium zwischen den Säulen = 3 Säulendicken. H = 8 $^1/_2$ Dicken.

4. Der Areostylos (noch etwas weiter voneinander) Gebälkverschiebung. H = 8 Dicken.

5. Eustylos. (Die rechte Maß) Spazium = 2 Säulendicken. Beim Eingang 3. H = 8 $^1/_2$ Dicken.

Die Theoretiker der Renaissance greifen den Modul Vitruvs auf, und emanzipieren die Säule von den Tempelgattungen. Der Tempel hat ja keine Verwendung mehr; die Säule findet ihren Platz an andersartigen Gebäuden. So kommt es, daß man sie viel selbständiger behandelt. Nun wird die Säule zumeist mittelst des Moduls auf synthetischem Wege aufgebaut. Der Modul ist dabei, nach dem Vorgehen Vitruvs, die halbe oder die ganze untere Säulendicke. Diese ist entweder als erste Größe gegeben, oder sie ist abhängig von der beliebigen (als erste Größe gegebenen) Säulenhöhe.

Nach ersterer Art, gegeben die Säulendicke, sind des Alberti Säulen gemessen. So kommt denn bei ihm; als Beispiel nehmen wir den Aufbau seiner toskanischen Säule:

1. Der Säulenstamm; 6 Dicken hoch ohne Kapitäl.
2. Die Basis; $^1/_3$ Dicke hoch ohne Kapitäl.
3. Das Kapitäl; $^1/_2$ Dicke hoch.
4. Das Epistyl; Höhe ist 1 Dicke des oberen Schaftendes.
5. Der Fries; Höhe ist gleich Höhe des Epistyls.
6. Der Kranz ohne Höhenangabe.

Ebenfalls nach ersterer Art, — gegeben die Säulendicke, — arbeitet Palladio. Auch er baut die Säule durch den Modul auf. Von letzterem sind abhängig sowohl Kapitäl als Postament, das z. B. bei der toskanischen 1 Modul beträgt. Die Basis hat die Hälfte des Moduls (toskanische Manier), ebenso das Kapitäl. Von Architrav und Fries sind keine bestimmten Maße angegeben.

Auch Vignola arbeitet mit dem Modul. Nur daß er denselben erst aus der Teilung einer beliebigen Säulen- und Gebälkhöhe nimmt. Hierauf wird mit ihm aufgebaut. So haben wir bei ihm die toskanische Ordnung ohne Piedestal: Die ganze beliebige Höhe geteilt in 17 $^1/_2$ Teile. Der 17 $^1/_2$. Teil der ganzen

Höhe = 1 Modul. Mit **Piedestal**: Die ganze Höhe in $22\,^1/_6$ Teile. Piedestal = $^1/_3$ der Höhe der Col. samt Base und Kapitäl. Ihre Höhe = 14 Modulen, davon der 3. Teil = $4\,^2/_3$. Addiert zu $17\,^1/_2 = 22\,^1/_6$.

Ueber **Serlio** siehe das Kapitel „Vitruv, Serlio und Blum".

Für **Blum** hat der Modul als Maßeinheit keine besondere Bedeutung mehr. Jede andere Teilgröße an der Säule kann wie jener als solche gebraucht werden. Er nimmt überall die Höhe der Säule als gegeben an und meißelt gleichsam aus diesem Rohmaterial, durch vielfache Teilungen und Konstruktionen die Säule heraus. Vor allem wird die gegebene gleich wie lange Höhe in so und so viele Teile geteilt.

Bei der Tuscana in 9 Teile. Davon 2 Teile zum Postament. (Stammhöhe 6: 6 + 9 = 15).

Bei der Dorica in 8 Teile. Davon 2 Teile zum Postament. (Stammhöhe 7 : 8 + 7 = 15).

Bei der Jonica 1 in 7 Teile. Davon 1 Teil zur Breite der Basis. (Stammhöhe 8: 7 + 8 = 15).

Bei der Jonica 2 in 7. 2 Teile. Davon 3 Teile zum Postament. (Stammhöhe 8 : 7 + 8 = 15).

Bei der Corinthia 1 8 Teile. Davon 1 Teil zur Breite der Basis.

Bei der Corinthia 2 9 Teile. Davon 2 Teile zum Postament.

Bei der Composita 13 Teile. Davon 3 Teile zum Postament.

Danach ergibt diese erste Teilung entweder die Höhe des Postaments, aus welcher, wie wir sehen werden, durch symmetrische Konstruktion die Säulendicke erhalten wird, oder, falls kein Postament ist, die Breite des Basaments, (der Basis) aus der wiederum durch Teilung die anderen Maße genommen werden; und zwar die Maße der Säulendicke:

Bei Tuscana. Säulendicke erhalten durch symmetrische Konstruktion aus dem Postament.

Bei Dorica. Säulendicke erhalten durch Teilung der Höhe des Postaments H = 1, Dicke = 3.

Bei Jonica 1. Säulendicke erhalten durch Teilung der Breite der Säulenbasis B = 22, Dicke = 16.

Bei Jonica 2. Säulendicke erhalten durch Teilung der Breite der Säulenbasis B = 22, Dicke = 16.

Bei Corinthia 1. Säulendicke erhalten durch Teilung der Breite der Säulenbasis B = 22, Dicke = 16.

Bei Corinthia 2. Säulendicke erhalten durch Teilung der Breite der Säulenbasis B = 6, Dicke = 4.

Bei Composita. Säulendicke erhalten durch Teilung der Breite B = 6, Dicke = 4.

In direktem Verhältnis steht auch die Einteilung des Postamentes in Zahlen mit den Maßen ihrer obern und unteren Gesimse:

Tuscana.	Postamenthöhe =	6 Teile.	Gesimse 2 Teile.
Dorica.	„ =	7 „	„ 2 „
Jonica II.	„ =	8 „	„ 2 „
Corinthia II.	„ =	9 „	„ 2 „
Composita	„ =	10 „	„ 2 „

Die Säulendicke wiederum ergibt synthetisch die Säulenhöhe mitsamt Basis und dem Kapitäl. So bei der

Tuscana. Dicke = 1, Säulenhöhe = 6, Höhe des Kapitäls = $^1/_2$.

Dorica. Dicke ($^1/_3$ der Postamenthöhe) = 1 Säulenhöhe = 7 (resp. 10). Höhe des Kapitäls = $^1/_2$.

Jonica I. Dicke = 1, Säulenhöhe = 8, Höhe des Kapitäls = 13 $^5/_{18}$ (18 = 1, untere Schaftdicke).

Jonica II. Dicke = 1, Säulenhöhe = 8, Höhe des Kapitäls = $^{10}/_{18}$ = $^5/_9$.

Corinthia I. Dicke = 1, Säulenhöhe = 9, Höhe des Kapitäls = 1.

Corinthia II. Dicke = 1, Säulenhöhe = 9, Höhe des Kapitäls = 1.

Composita. Dicke = 1, Säulenhöhe = 10, Höhe des Kapitäls = 1.

Die übrigen Maße (von Architrav, Fries, Kranzgesims), werden durch einfache Teilungen gegebener Größen erhalten. Ausgenommen ist das Kapitäl der korinthischen Säulenordnung, welches mittelst symmetrischer Konstruktion erhalten wird. Ebenso werden die Ausladungen mittelst Konstruktion von Quadraten, ihren Diagonalen und einbeschriebenen Kreisbögen, gefunden.

DIE POSTAMENTE UND DAS KORINTHISCHE KAPITÄL.

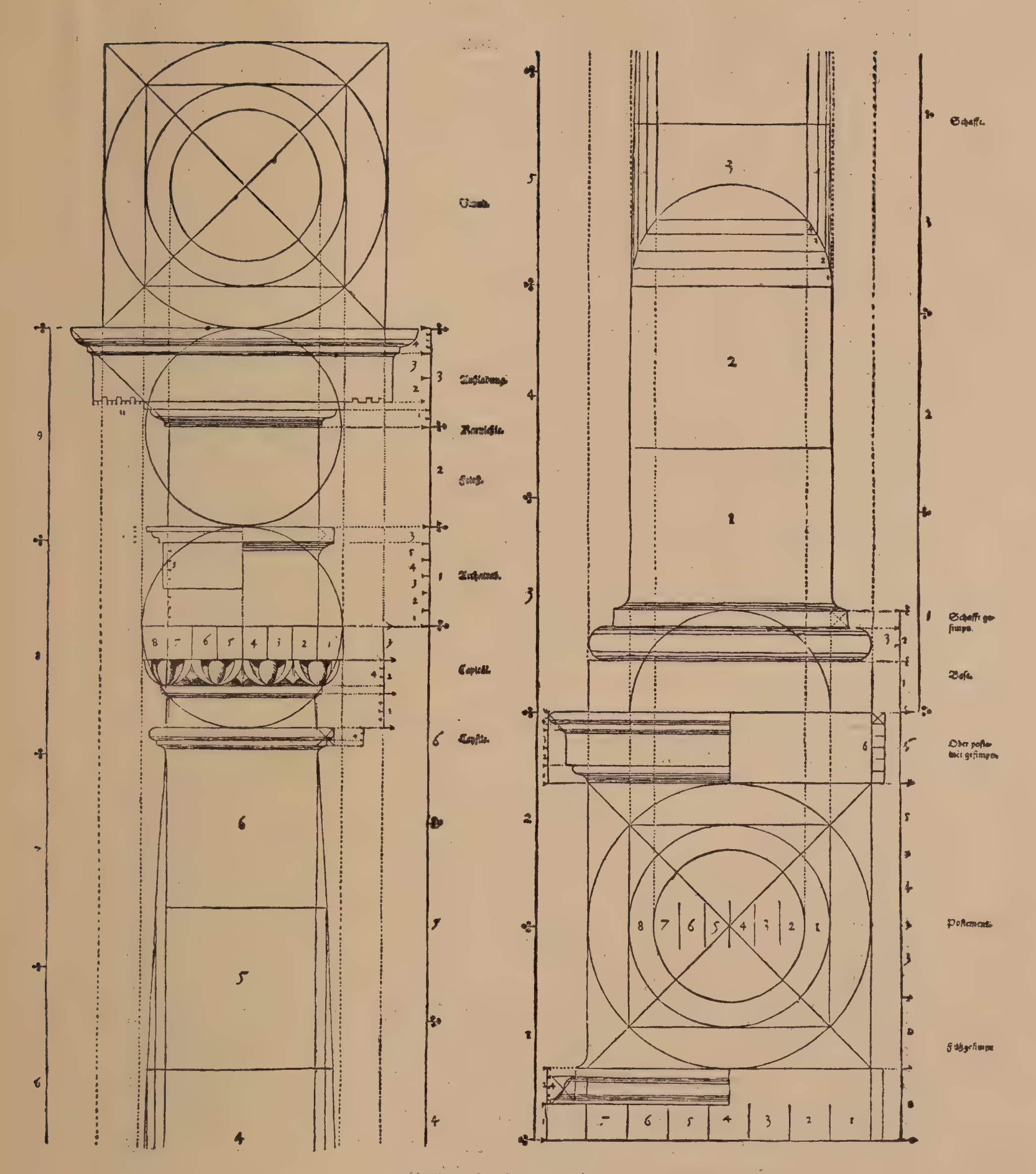
(Siehe gegenüberstehende Abbildung.)

Schon Serlio betrachtete die Postamente für sich, befand er sich doch bei ihrem Aufbau im Widerspruch mit Vitruv. Serlio gibt jeder der fünf Ordnungen ein Postament; Vitruv keiner. Wenigstens erwähnt er ihrer nicht. Blum, der beiden nachfolgt, baut von der jonischen und korinthischen Ordnung je zwei Säulen, die eine mit, die andere ohne Postament.

Es handelt sich hier darum, für Säule und Gebälk den rechten Grundriß zu schaffen. Im Kapitel über die Geometrie in der Gotik wurde das Verfahren angedeutet, wie man aus einem geometrischen Gebilde brauchbare und diesem verwandte Größen für den Aufriß fand.

Schon bei Rohrizers „der Fialen Gerechtigkeit" findet sich folgende Art des Aufrisses aus dem Grundriß: Man zieht ein Quadrat als Grundriß und legt in diesen einen Kreis, in diesen wieder ein Quadrat und darein noch einen Kreis, In diesen ein drittes Quadrat. So findet man Längen die zum Aufriß verwendet werden. Diese Art des Aufbaus war ohne Zweifel zur Zeit der Renaissance noch bekannt und wurde da und dort gebraucht. Sowohl Serlio als Blum brauchen sie zu Grund- und Aufriß der toskanischen Säule. Letzterer auch zu Grund- und Aufriß des korinthischen Kapitäls.

Das Postament der toskanischen Ordnung (siehe gegenüberstehende Abbildung). Das Postament wird, wie wir oben sahen, aus Teilung der ganzen Säule in 9 Teile gewonnen. Davon 2 der Höhe des Postaments gegeben. Diese in 6 Teile



Toskanische Säule.

geteilt, geben 2 davon je ein Postamentgesims. Die vier inneren Teile werden zu einem Quadrat ausgeweitet. In dieses werden Diagonalen und ein runder Zirkelriß gelegt. Wieder einen Vierkantriß in den Zirkel, und abermals einen Zirkelriß in das Vierkant. Dieses aber ergibt den Grundriß des Säulenschaftes auf dem Postament. Eine Seite davon, multipliziert mit 6 gibt die Höhe des Säulenstammes. Die halbe Diagonale des äußersten Quadrats wird dabei gleich der Dicke des Schaftes sein. Auf diese symmetrische Art also wird aus dem Grundriß ein Teil des Aufrisses gewonnen.

Aehnlich wird beim Grundriß des korinthischen Säulenkapitäls verfahren. Blum verlangt: „Der Grund zu dem capitäl wirdt der gstalt gemacht. Zum ersten reyßz ein runden circkelrißz, als dick der schafft oben ist. Demnach mach noch einen als weyt, dz der rund circkel im vierkant stande. Umb denselbigen vierkant züch aber(mals) einen runden circkelrißz, welcher circkelrißz als weyt härauß gadt, als die rößly (Röslein) gehn söllend. Umb diesen circkelrißz mach auch ein vierung, so wird die ganz vierung zu dem capitäl gemacht sein. Darnach zeüch ein Creutz durch den vierkant, von eim eck zum andern, ist ein jede Creutzliniien zweimal so lang als der schafft unden dick ist, usw.

Hier also wird von innen herausgearbeitet, aber genau nach dem gleichen Prinzip.

Die Postamente aller Ordnungen. In Serlios Buch „Von der Geometrie“ werden eine Anzahl Konstruktionen von regelmäßigen Vielecken in einem Kreis, oder Ellipsen aus Dreiecken usw., Verdoppelungen von Vierkanten und Konstruktionen von Gefäßen aus Zirkelrissen, auch die Proportionen von Vierkanten behandelt. Er schreibt: Die Vierungen haben auch manigerley Proportion gegeneinander, ich will aber nur 7 setzen, so die fürnembsten, nutzlichsten und brauchlichsten seind. Die erste Figur ist eine rechte Vierung, oder Perfect Quadrat, von vier gerechten Winklen und vier gleichen Seiten.

Die andre wirdt Sesquiquarta genennt, ist ein gerecht Quadrat und ein vierdten theil desselbigen.

Die dritte, Sesquitertia, ein Quadrat und ein drittheil desselbigen.

Die Vierte, wird von der Lini Diagonus, Diagonea oder Diagonal genannt, und magst sie also machen: Reiß übereck ein Diagonal Linie durch das Quadrat, und führe dieselbe mit dem Cirkel oberwertz, so findestu die lenge des Diagonal Quadrangels. Diese Proportion hat keine andere beweisung: dann man dise größe durch kein andere Form haben kan als eben durch dise.

Die Fünfft, Sesquialtera, haltet ein Perfect Quadrat und ein halben Theil desselbigen.

Die Sechst, Superbipartiens tertias haltet ein Perfect Quadrat und zwei drittheil desselbigen.

Die Sibend unnd letst Figur wirdt Dupla genennt, und haltet ein doppel Quadrat aneinander gefügt, und man findet in guten loblichen antiquischen Wercken, als Saalen, Kammeren und dergleichen Gemachen so bewohnet werden, keine Forme so diese Proportion übertreffe, oder überschreyte, aber an Gängen und dergleichen sachen, item an Portalen und Fenstergestellen, ist vielmahl solche Proportion überschritten und übertroffen worden."

Sowohl Serlio als Blum nun verteilen diese proportionierten Vierkante unter die fünf Säulenordnungen, und es ergibt sich Folgendes:

Die Tuscana. Aufriß des Postaments ist ein Vierkant (ohne Gesimse).

Die Dorica. Aufriß des Postaments ist ein Diagonalvierkant (ohne Gesimse).

Die Jonica 2. Aufriß des Postaments ist ein Sesquialtera (ohne Gesimse).

Die Corinthia 2. Aufriß des Postaments ist ein Superbipartiens tertias (ohne Gesimse).

Die Composita. Aufriß des Postaments ist eine Dupla (ohne Gesimse).

Sesquiquarta und Sesquitertia werden, wohl als unschönere Formen nicht angewandt. Jedenfalls aber ist diese geometrische Proportionierung der Postamente sehr interessant. Sie ist notwendig als neuer Beweis dafür aufzufassen, daß die Architektur auch der Renaissance sich mit Problemen der Proportionierung befaßt und mit ihnen praktisch gearbeitet hat.

VITRUV, SERLIO UND BLUM.

Die fünf Ordnungen.

Blum ist sowohl abhängig von Vitruv als von Serlio. Vitruv war durch das ganze Mittelalter hindurch nicht vergessen gewesen. Schon Einhard kannte ihn. 926 wurde von der Yorker Konstitution ausdrücklich vorgeschrieben, daß jeder Baukünstler die Bücher Vitruvs und Euklids verstehen müsse[1].

Zur Zeit der Frührenaissance beschäftigten sich folgende Uebersetzer mit ihm: Cesariano, J. Baptista Caporali, Guillet, Philander, Daniel Barbaro und Bernardinus Baldus, ferner Fabio Calvi, Giovanni Bertano, Battista da Sangallo[2]. Ist schon die Zahl der Uebersetzer groß, so die der Theoretiker, die sich auf Vitruv berufen, die ihn zum Ausgangspunkt machen, noch größer.

Unter ihnen ist Serlio bekannt als der eifrigste, strengste Anhänger des alten Theoretikers. Schon Sturm[3], in neuester Zeit auch Burckhardt[4] machen sich deshalb lustig über ihn.

Serlios „Regola generali d'Architectura" erschien als viertes Buch vor dem dritten im Februar 1540[5], das dritte Buch über

---

[1] Stieglitz, «Von altdeutscher Baukunst». Leipzig, bei Gerhard Fleischer, 1820. 3. Abschnitt. 47.

[2] Angaben nach Burckhardt, «Gesch. der italien. Renaissance». S. 38 f.

[3] «Serlio will diejenigen für Kätzer halten, die von Vitruvio abzuweichen sich gelüsten ließen.» Vorrede Sturms zur Civilbaukunst v. Daviler.

[4] «Das hochheilige und unantastbare Buch hat immer recht, auch gegen Römerbauten». Burckhardt, Gesch. d. d. Renaiss. S. 38.

[5] Nach Angaben der St. Markusbibl. zu Venedig.

die Antiquitäten im März des gleichen Jahres. Schon 1542 erschien es übersetzt von Cöck van Alst in Deutschland. Blum eignete sich daraus das im Passende an.

Bündig läßt sich das Verhältnis der drei folgendermaßen skizzieren: Serlio nimmt die Daten aus Vitruvs Werk, verbindet sie mit seinen eigenen beträchtlichen Kenntnissen (wobei die Erkenntnis der Schönheit der symmetrischen Verhältnisse in geometrischen Gebilden von besonderer Wichtigkeit), und baut seine Säulen synthetisch auf, immer mit dem Modul arbeitend. Blum heißt die so auf synthetischem Weg entstandenen Säulengebilde gut und löst sie von der Entwickelungsreihe der Entstehung, indem er nun vom Ganzen aus die Teile bestimmt. Damit aber verfährt er arithmetisch genau, wie Serlio als Vertreter der Gotik geometrisch verfahren hatte. Diese hatte aus einem geometrischen Gebilde dessen Teile bestimmt. Blum bestimmt nun sowohl die Postamente geometrisch, als auch den ganzen Säulenaufbau arithmetisch, auf „symmetrische" Weise, in diesem Falle analythisch.

Dieses ist das Besondere und Eigentümliche an seinem „Säulenbuch".

In den Kapiteln „die Methode Blums" und „die Postamente" suchten wir seine Art im allgemeinen hervorzuheben. Hier ist nun unsere Aufgabe, den Aufbau der Säulen in Betreff ihrer Maße darauthin anzusehen, inwiefern sie mit Vitruv und Serlio, den Vorgängern Blums, übereinstimmen.

TUSCANA (Abb. s. S. 41).

V = Vitruv; S = Serlio; B = Blum.

Schaftgesims: V: H = $1/2$ Durchmesser. S: H = $1/2$ Durchmesser. B: H = $1/2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: V: 1 = $1/2$ Platte + $1/2$ Wulst. S: 1 = $1/2$ Plinthus; ($1/2$: 3 Teile) = $2/6$ Thorus und $1/6$ cincta. B: 1 = $1/2$ Platte; ($1/2$: 3 Teile) = $2/6$ Stab + $1/6$ blättli.

Kapitäl: V: H = $1/2$ Durchmesser. S: H = $1/2$ Durchmesser. B: H = Durchmesser.

Dessen Teilung: V: $1/3$ Plinthus; $1/3$ Säulenhals; $1/3$ Wulst. S: 1 = $1/3$ abacus; ($1/3$: 4 Teile) = $9/12$ Echino + $3/12$ Cintha; $1/3$ phrise = 1. B: 1 = $1/3$ obere blatte; ($1/3$: 4 Teile) = $9/12$ Stab + $3/12$ blättle; $1/3$ Fries = 1.

Archatrab: S: H = $1/2$ Durchmesser. B: H = $1/2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: S: 1 = $^5/_6$ + $^1/_6$ Tenia. B: 1 = $^5/_6$ + $^1/_6$ oberes Karniß, wobei ($^1/_6$: 3) = $^1/_3$ blättle, $^2/_3$ karnißle; ($^5/_6$: 9) = $^5/_9$ obere blatten + $^4/_9$ undere blatten.

Fries: S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H = ($^1/_2$: 4) = $^1/_4$ unteres Karnieß; ($^1/_4$: 3) = $^1/_3$ blatte + $^2/_3$ karnieß; ($^1/_4$ oberer Stab und blättle: 4 = $^1/_4$ blättle + $^3/_4$ Stab); $^2/_4$ zur Ausladung = 1.

«Dieser gestalt wirdt die gantz colum, sampt jrer rechten symmetry, oben an dem neunten teil enden, mit aller jrer zugehörung, wie dann die von den alten zu Rom und Venedig gebraucht ist worden» (Blum).

DORICA.

Schaftgesims: V: Nichts. S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: S: 1 = $^1/_3$ Plinthus; ($^2/_3$: 4) = $^1/_4$ oberer Torus; ($^3/_4$: 2) = $^1/_2$ underer Thorus + ($^1/_2$ Trochilus: 7) = $^1/_7$ oberer Qadretto + $^1/_7$ under. Qadretto + $^5/_7$ = 1. B: 1 = $^1/_3$ Base; ($^2/_3$: 4) = $^1/_4$ ober. Stab; ($^3/_4$: 2) = $^1/_2$ und. Stab + ($^1/_2$ Kāl: 7) = $^1/_7$ ob. Blättle + $^1/_7$ und. Blättle + $^5/_7$ = 1.

Kapitäl: V: H = $^1/_2$ Durchmesser. S: H = $^1/_2$ Durchmesser. 1 «Modell». B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: V: 1 = $^1/_3$ Platte mit Simsleisten; $^1/_3$ Wulst mit Ringen; $^1/_3$ Säulenhals. S: 1 = $^1/_3$ Plinthus; $^1/_3$ Echinus; $^1/_3$ Phrise. B: 1 = $^1/_3$ blatte; $^1/_3$ Stab; $^1/_3$ frieß. Wobei (frieß: 2) = $^1/_2$ Lystle + $^1/_2$; (Stab: 3) = $^1/_3$ zu 3 blättlein unter dem Stab + $^2/_3$; (blatte: 3) = $^1/_3$ Karnießle + $^2/_3$ = 1.

Archatrab: V: H = $^1/_2$ Durchmesser. S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: V: 1 = $^1/_7$ Bandleisten. S: 1 = $^1/_7$ tenia. B: 1 = $^1/_7$ blatten.

Fries: V: H = $^3/_2$ Durchmesser. S: H = $^3/_2$ Durchmesser. B: H_1 = $^3/_2$ Durchmesser, H_2 = $^3/_4$ Archatrab.

Dessen Teilung: V: Triglyphenbreite = $^1/_2$ Durchmesser; Spazium = $^3/_2$ Durchmesser. S: Triglyphenbreite = $^1/_2$ Durchmesser; Spazium = $^3/_2$ Durchmesser. Wobei ($^1/_2$: 12) = 2 mal $^1/_{12}$ halbe Rinnelen rechts und links + $^6/_{12}$ Zwischenplatten + 2 mal $^2/_{12}$ Rinnelen. B: Triglyphenbreite$_1$ = $^1/_2$ Durchmesser. (Wobei ($^1/_2$: 6) = $^1/_6$ Fass. + $^2/_6$ Rünnßle oder Kerben + $^2/_6$ zur Zwischenplatten + $^1/_6$ = 1. B: Triglyphenbreite = ($^4/_3$: 10) = $^1/_{10}$ blättle auf dem capilte. Weitere Austeilung wie unter B_1.

Corinthia$_1$: S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H_1 = $^1/_2$ Durchmesser. S: 1 = $^1/_2$ Corona; ($^1/_2$: 5) = 2 mal $^1/_5$ Cimatii. Diese je gleich 1 = $^1/_2$ Scima + $^1/_8$ Quadretto. B: 1_1 = ($^1/_2$: 4) = $^1/_4$ Carnießle; ($^3/_4$: 7)

= Karnieß auf der Ausladung + $^1/_7$ blättle. B: H.2 = $^4/_3$ Archatrab. 1 = ($^4/_3$: 9) = 2 mal $^1/_9$ blatten + $^1/_9$ Stab + 2 mal $^1/_9$ kragsteine + $^2/_9$ Carnieß. (kragsteine: 3) = $^1/_3$ karnießle + 2 mal $^1/_3$ blatten. (Diese: 6) = $^2/_6$ undere blatten + $^3/_6$ ob. blatten + $^1/_6$ Stab.

«Hiemit wirt dise Colum jr rechte Symmetry und proportz haben etc.» (Blum).

JONICA I.

Schaftgesims: V: H = $^1/_2$ Durchmesser. S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B 1, 2: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: V: 1 = $^1/_3$ Platte; ($^2/_3$: 7) = $^3/_7$ ob. Wulst + ($^4/_7$: 2) = $^1/_2$ ob. Hohlkehle mit Astragalen + $^1/_2$ unt. Hohlkehle. S: 1 = $^1/_3$ Plinthus; ($^2/_3$: 7) = $^3/_7$ ob. Thorus + ($^4/_7$: 2) = 2 mal $^1/_2$ Scotia. B: 1 = $^1/_3$ base; ($^2/_3$: 7) = $^3/_7$ oberer Stab = ($^4/_7$: 8) = 2 mal $^1/_8$ stäblin in der Mitte.

Kapitälhöhe: V: H = $^1/_4$ Durchmesser. S: H = $^1/_3$ Durchmesser. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Kapitälabacusbreite: V: B = $^1/_2$ Durchmesser + $^1/_{18}$. S: B = $^1/_2$ Durchmesser + 2 mal $^1/_{18}$. B: B = $^1/_2$ Durchmesser + 2 mal $^1/_{18}$.

Dessen Teilung: V: (1 : 9 $^1/_2$) = 1 $^1/_2$ Abakus + 8 Schnecke. S: (1 : 9 $^1/_2$) = 1 $^1/_2$ Abakus + 8 Voluta (umbgeschlagener zedel). B: (1 : 9 $^1/_2$) = 1 $^1/_2$ Abakus + 2 Schnörkelkehle + 2 Stab mit Kalbsaugen + 1 Stäblin mit den Körnern + 3 halber Cirkel unten an den Schnörkel.

Archatrab: V: Bei 12—15 Fuß Höhe H = $^1/_2$ Durchmesser. S: Bei 12—15 Fuß Höhe H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: V: 1 = $^1/_7$ Gesimsleisten; ($^6/_7$: 12) = $^3/_{12}$ Streifen + $^4/_{12}$ Streifen + $^5/_{12}$ Streifen. S: 1 = $^1/_7$ Cimatium; ($^6/_7$: 12) = $^3/_{12}$ 1. fascia + $^4/_{12}$ 2. fascia + $^5/_{12}$ 3. fascia. B: 1 = ($^1/_7$ ob. karnieß : 3) = $^1/_3$ blättle + $^2/_3$ karnießle; ($^6/_7$: 12) = $^3/_{12}$ und. blatten + $^4/_{12}$ mittle blatten + $^5/_{12}$ ob. blatten.

Fries: V: Entweder $^1/_2$ Durchmesser + $^1/_4$; oder $^1/_2$ Durchmesser + $^1/_4$. S: Entweder $^1/_2$ Durchmesser + $^1/_4$; oder $^1/_2$ Durchmesser + $^1/_4$. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: V: 1 = $^1/_7$ Gesimsleisten (+ $^6/_7$ Fries). S: 1 = $^1/_7$ Cimatium. B: 1 = $^9/_9$ + ($^1/_9$ karnießle: 3) = $^1/_3$ blättle + $^2/_3$ karnießle.

Die Viereckete Kragstein: V: H = H des mittleren Architravstreifens. S: H = H der mitel fascia. B: H = H der mittel blatten in dem archatrab.

Breitenteilung: V: B = $^1/_2$ H; Spazium = $^2/_3$ mal $^1/_2$ Höhe. S: B = $^1/_2$ H; Spazium = $^1/_3$ Höhe; + $^1/_6$ der Höhe zum Cimatium. B: B = $^1/_2$ H; Spazium = $^1/_3$ Höhe; + $^1/_6$ der Höhe zum Carnießle.

Corinthia: V: H = H des mittleren Teils des Architravs ohne Rinnleisten. Wobei 1 = $^8/_8$ + $^1/_8$. S: H = H des mittleren Teils des Architravs ohne Scima. ($^1/_8$ Scima: $^1/_6$) = $^1/_6$ Quadrett darauf. B: H = H der mittel blatten des Archatrabs. Wobei 1 = $^7/_7$ + $^1/_7$ Karnieß ($^1/_7$: 6) = $^1/_6$ blättle auf dem Karnieß.

«Hiemit wirt dise Colum jr rechte Symmetry und proportz haben wie die von dem kunstrychen Meister Marco Vitruvio, zu Rom und Corinthen gebraucht ist» (Blum).

JONICA II.

Schaftgesims: Ohne Vitruv denkt sich Serlio ein eigenes Schaftgesims. Blum nimmt es genau so herüber und übertrifft ihn nur in der Klarheit der Darstellung.

Kapitäl: Blum gebraucht das Kapitäl der Jonica 1, nur daß hier die Kanellierung hinauf bis zum kleinen «Stäble unter der käl mit den Kalbsaugen» reicht. Ferner werden zwei Arten des Aufbaues von Fries und Corinthia angegeben, darunter ein gebauchter Fries, die Serlio, der ebenfalls andere Gebälke beschreibt, nicht hat.

CORINTHIA I.

Vitruv gibt keine Maße für die korinthische Manier. Deshalb wählt Serlio das Basament der korinthischen Säulen am Pantheon, genannt die Rotonda, zu Rom. Blum folgt ihm im Aufbau.

Schaftgesims: S: H = $^1/_2$ Durchmesser. B: H = $^1/_2$ Durchmesser.

Dessen Teilung: S: 1 = $^1/_4$ dem Plintho; ($^3/_4$: 5) = $^1/_5$ oberster Thoro; $^5/_4$ und. Thor.; (Das Uebrig: 2) = $^1/_2$ under scotia mit iren Astragalo + $^1/_2$ ober. scotia. B: 1 = $^1/_4$ untere blatte; ($^3/_4$: 5) = $^1/_5$ oberer Stab; $^5/_4$ und. Stab; (Das Uebrig: $^1/_{12}$) = 2 mal $^1/_{12}$ die Mittel stäble; 2 mal $^1/_{24}$ die blättle.

Kapitäl: V: H = 1 Durchmesser. S: H = 1 Durchmesser. B: H = 1 Durchmesser.

Dessen Teilung: V: $^1/_7$ Abacus; ($^6/_7$: 3) = $^1/_3$ unterstes Blatt; $^1/_3$ mittler. Blatt. S: 1 = $^1/_7$ Abacus; ($^6/_7$: 3) = $^1/_3$ unterste pletter + $^1/_3$ mitelste bletter + $^1/_3$ Cauliculi. B: 1 = ($^1/_7$ Abacus 7 : 3) = $^1/_3$ ob. Stab + $^2/_3$ blatte; $^1/_{14}$ blatte unter dem Abaco; ($^6/_7$: 3) = $^1/_3$ unterst. blatt; $^1/_3$ anderes blatt.

Archatrab: V: Keine Maße. S: nimmt das jonische Gebälk. Unter die oberste und mittlere Fascie des Architravs kommt je ein Astragalus. ($^1/_8$ der Fascie). B: Nimmt das jonische Gebälk (Jonica 1). Unter die oberste und mittlere Fascie des Architravs kommt je ein Astragalus. ($^1/_8$ des Teils.)

F r i e s : B : H = $^5/_4$ Architrav.

D e s s e n T e i l u n g : B : 1 = $^8/_8$ + ($^1/_8$ Karnießle : 3) = $^1/_3$ blättle + $^2/_3$ Karnießle.

K r a g s t e i n : B : H = H der mittleren Architravfascie. Breite = $^1/_2$ H. Spacium = $^1/_3$ H. Teilung : I = $^1/_7$ ob. blättle.

S t a b, A u s l a d u n g : B : H = H der untersten blatte am Archatrab. ($^3/_{12}$ des Arch.) Ausladung : H = H der mittleren blatte des Architrabs. 1 = $^2/_3$ blatte + $^1/_3$ Karnießle.

C o r i n c i a, T e i l u n g : B : H = H der mittleren Architravplatte. Teilung : 1 = $^7/_7$ + $^1/_7$ Karnieß. Wobei ($^1/_7$: 7) = $^1/_7$ zum blättlin.

«Hiemit wirt dise Colum jr rechte Symmetry und proportz haben, wie die zu den alten kunstrychen meistern zu Corintho, Venedig und Rom gebraucht ist worden» (Blum).

CORINTHIA II.

S c h a f t g e s i m s : B : nimmt das Schaftgesims seiner Corinthia 1 und folgt dann den Angaben Serlios. Auch das Kapitäl wird ohne Aenderung von der Corinthia genommen. Für das Gebälk findet Serlio folgende «gemayne regel» :

G e b ä l k, A r c h a t r a b, p h r i s e, c o r n i c e, c i m a t i u m : S : H der Säule + Schaftgesims + Capitäl = $^4/_4$ + ($^1/_4$ Gebälk : 10) = $^3/_{10}$ Archatrab + $^3/_{10}$ phrise + ($^4/_{10}$: 9) = $^1/_9$ cimatium auf dem phrise ; $^2/_9$ Echinus mit leystli + $^2/_9$ Modiglioni mit s. Cimatio + $^2/_9$ corona + $^2/_9$ Scima mit Cimatio. B : H der Säule + Schaftgesims + Capitel = $^4/_4$ + $^1/_4$ Gebälk : 10) = $^3/_{10}$ Archatrab + $^3/_{10}$ frieß + $^4/_{10}$ cornice. (Archatrab $^3/_{10}$: 7) = $^1/_7$ Carnießle + ($^6/_7$: 12) = $^3/_{12}$ und. blatte + $^4/_{12}$ mittel. blatten + $^5/_{12}$ ob. blatten ($^5/_{12}$: 8) = $^1/_8$ klein stäble ; ($^4/_{12}$: 8) = $^1/_8$ klein stäble. (Hauptgesims $^4/_{10}$: 9) = $^1/_9$ under. Carnießle + $^2/_9$ Stab + $^2/_9$ kragstein + $^2/_9$ Ausladung + $^2/_9$ hauptkarnieß.

«Hiemit wirdt dise Corinth. colum jr rechte Symmetry und proportz haben, und oben im neunten teil der höhe enden. Diser Colum art und manier stadt zu Rom an der Maria Rotunda» (Blum).

COMPOSITA.

Die Maße sind vom Coliseo in Rom genommen.

S c h a f t g e s i m s : S : H = $^1/_2$ Durchmesser. B : H = $^1/_2$ Durchmesser.

K a p i t ä l : S : Wird von der Corinthia genommen. B : Wird von der Corinthia genommen.

A r c h a t r a b, F r i e s : S : H = obere Dicke des Schafts. Fries : H = obere Schaftdicke. B : H = obere Dicke des Schafts. Fries : H = obere Schaftdicke.

Des letzteren Teilung: S: 1 = $1/6$ Cimatium + $1/5$ Fries. B: 1 = $1/6$ das ob. Carnieß.

Corincia: S: H = Höhe des Archatrab; 1 = $1/2$ corona + $1/2$ cimatium. B: H_1 = Höhe des Archatrab; 1 = $1/2$ Hauptkarnieß + ($1/2$ Ausladung der kragsteine: 4) = $1/4$ Carnießle; ($3/4$: 7) = $1/7$ oberes blättle. H: = Höhe = $1/6$ stab unter d. karnieß + $3/6$ karnieß + $2/6$ blatte auf dem karnieß.

DIE VERJÜNGUNG (Abb. s. S. 41).

Ebenfalls nach dem Vorgang Serlios werden von Blum alle Ordnungen auf die gleiche Art verjüngt. Dieses ist durchaus nicht selbstverständlich. Vitruv zwar, der nur die Maße der Verjüngung in Zahlen nennt, gibt keine Methode an. Im allgemeinen aber schied man die Art der Verjüngung der Tuscana und der Dorica von derjenigen der Jonica, Corinthia und Composita. Alberti braucht für alle Ordnungen die gleiche, äußerst primitive; ihm folgen Cattaneo, Palladio und Sturm. Diese Methode, die die untere Säulendicke in so und so viele Teile teilt, wovon der oberen Dicke meist zwei Teile entzogen werden; nun den Stamm in drei teilt, Senkrechte zum ersten Drittel hinanzieht und von dort Gerade zu den gegebenen Endpunkten der oberen Säulendicke zieht, scheint der Ausgangspunkt für die Konstruktion Serlios und Blums zu sein, die auch heute noch in den Schulen gelehrt wird.

Blum teilt den Schaft von der Tuscana, Dorica, Jonica 1 und 2, Composita ohne Kapitäl und Schaftgesims in sechs Teile. Die Konstruktion wird auf dem wagrechten Querstrich des zweiten Teils von unten vollzogen.

Tuscana: Die untere Säulendicke geteilt in 8.
Davon 6 der oberen Säulendicke.

Dorica: Die untere Säulendicke geteilt in 14.
Davon 12 der oberen Säulendicke.

Jonica 1 u. 2: Die untere Säulendicke geteilt in 12.
Davon 10 der oberen Säulendicke.

Corinthia 1 u. 2: Die untere Säulendicke geteilt in 12.
Davon 10 der oberen Säulendicke.
Composita: Die untere Säulendicke geteilt in 12.
Davon 10 der oberen Säulendicke.

Die Konstruktion[1]. Auf der zweiten Querlinie des Schafts wird ein Halbkreis gezogen und

die 6 (von 8) der Tuscana,
die 12 (von 14) der Dorica,
die 10 (von 12) der anderen Ordnungen

auf der Kreisperipherie abgetragen. Die Kreissegmente zwischen 8 und 6, resp. 12 und 14 werden in 4 geteilt. (Sie müßten in 5 geteilt werden, wenn die Konstruktion auf der ersten und nicht auf der zweiten Querlinie gemacht würde.) Von den vier Punkten werden Senkrechte zu den ihnen zugehörigen Querlinien gezogen. Die Schnittlinien der horizontalen und vertikalen Geraden verbunden, geben die Verjüngung.

---

[1] Siehe die Tafel (Toskanische Säule).

EIN KUNSTRYCH BUCH VON ALLERLEY ANTIQUITETEN, SO ZUM VERSTAND DER FÜNFF SEÜLEN DER ARCHITECTUR GEHÖREND.

(Siehe Bibliographie, S. 27 ff.)

Vorrede.

„Dem guthertzigen Läser wünscht Hans Blum vil glück und heil von Gott.“ Es wird von der Notwendigkeit gehandelt, diese Stücke den vorhergegangenen fünf Säulen anzufügen. Die Leser letzterer verlangen die Fortsetzung: „der gestalt, das sich vil in sölcher kunst wol geübt haben, also daß sie nit allein mein außgangen Buch wol verstanden, sonder weyter geschritten sind, und der kunst mit hohem verstand . . . fleißig nachgetrachtet. Dieweyl und aber einem werckmeister vil und mancherley zu wüssen hochnoth ist, so haben dise als die nothwendigste stuck der Architectur gemanglet . . . Deßhalb vil vermeint, ich wüsse solcher stucken der Architectur keinen rechten grund, weil ich sy nicht hinein hab setzen wöllen“ etc. Es ist aber zu vermuten, daß sich unter diesen vielen Unzufriedenen die Rede erhoben hatte, nicht, Blum wisse der Architektur keinen rechten Grund, weil er nicht weitere Architekturstücke beschrieben hatte, sondern weil er nur die Stücke Serlios, mit geringen eigenen Zutaten, in seinem Buche aufgezeigt hatte. Diese Vermutung erhält auch dadurch eine Bestätigung, daß Blum in diesem zweiten Teil, nachdem er die einzelnen Architekturstücke „von Dorica, Jonica, Corinthia

und Composita die Schnörkel, Hauptgesimps, Tragstein, Postementgesimps und andere Gezierden" gebracht, sowohl von der Jonica, als auch von der Corinthia und Composita noch ganze Darstellungen der Säulen bringt, und zwar in ihrer vollen Größe, den „fünff Seülen" zum Verwechseln gleichend, dem genaueren Zusehen aber andere Teilungen offenbarend. Diese Teilungen nun weichen von denen Serlios ab, wie denn auch die einzelnen Architekturstücke nirgends übereinstimmen mit Serlios Antiquitäten und mit den anderen Stücken von dessen vierten Buche.

DIE NEUEN DARSTELLUNGEN DER JONICA, CORINTHIA UND COMPOSITA.

Wir nehmen sie voraus, weil die Methode ihrer Darstellung genau mit der Methode der früheren Darstellungen Blums übereinstimmt. Auch hier wird prinzipiell vom gegebenen Ganzen ausgegangen, und, auch in den Einzelheiten, stets von gegebenen Einheiten ausgehend, die Gebilde auf diese Weise herausgeholt. Wir vergleichen sie mit den Säulen des ersten Buches.

Buch 1.

Jonica II: Die ganze Höhe: $1 = {}^{14}/_{14}$; Postamenthöhe: $= {}^{3}/_{14}$.

Buch 2.

Jonica III: Die ganze Höhe: $1 = {}^{11}/_{11}$; Postamenthöhe: $= 2\ {}^{1}/{}^{2}/_{11}$.

Teilung des Postaments: Jonica II: $({}^{3}/_{14} : 8) = 2$ mal ${}^{1}/_{8}$ und. u. oberes Postam.gesimps; $({}^{6}/_{8} : 3) = {}^{2}/_{3}$ Breite.

Jonica III: $(2\ {}^{1}/{}^{2}/_{11} : 8) = 2$ mal ${}^{1}/_{8}$ und. u. oberes Postam.-gesimps, $({}^{6}/_{8} : 3) = {}^{2}/_{3}$ Breite des Postaments.

Schaftdicke: Jonica II: (Postam.breite: 22) $= {}^{16}/_{22}$ Schaftbreite

Jonica III: (Postam.breite: 7) $= {}^{5}/_{7}$ Schaftbreite.

Schafthöhe: Jonica II: ${}^{16}/_{22} = 1$; 1 mal 8 = Schaft + Schnörkel + Postam.gesims.

Jonica III: ${}^{5}/_{7} = 1$; 1 mal 8 = Schaft + Schnörkel + Postam.gesims.

Postamentgesims: Jonica II: H = (${}^{1}/_{2}$ Schaftdicke : 3) $= {}^{1}/_{3}$ ober. Stab + $({}^{2}/_{3} : 6) = {}^{2}/_{6}$ die mittel 2 Stāblin.

Jonica III: H = (${}^{1}/_{2}$ Schaftdicke : 3) $= {}^{1}/_{3}$ und. Base + $({}^{2}/_{3} : 7) = {}^{3}/_{7}$ ober. Stab.

K a p i t ä l : J o n i c a II : (Schaftdicke : 18); davon $^9/_{18}$ = H. Davon $^1/^2/_9$ blättle + $^1/_9$ Karnieß + $^2/_9$ käl + $^2/_9$ stab + $^1/_9$ kl. Stab + $^3/_9$ Schneckenlingen.

J o n i c a III : (Schaftdicke : 18); davon $^9/_{18}$ = H. Davon $^1/_9$ blatte + $^2/_9$ käl + $^2/_9$ stab mit Kalbsaugen + $^1/_9$ kl. stäble + $^3/_9$ Schnörkel.

A r c h a t r a b : J o n i c a I : H = ($^1/_2$ Schaftdicke : 7) = $^1/_7$ ob. Karnieß + ($^6/_7$: 12) + $^3/_{12}$ und. blatten + $^4/_{12}$ mittl. bl. + $^5/_{12}$ ob. blatte.

J o n i c a III : H = ($^1/_2$ Schaftdicke : 7) = $^1/_7$ ob. Karnieß + ($^6/_7$: 12) = $^3/_{12}$ und. blatte + $^4/_{12}$ mittl. blatte + $^5/_{12}$ ob. blatte.

F r i e s : J o n i c a I : H = ($^1/_2$ Schaftdicke : 9). Dann kommt $^9/_9$ + $^1/_9$ Karnieß; $^8/_9$ Ausladung.

J o n i c a III : H = (H des Architrabs : 4) = $^3/_4$ frieß. ($^3/_4$: 7) = $^1/_7$ carnießle.

K r a g s t e i n : J o n i c a I : H = H der mittl. blatten auf dem Architrav.

J o n i c a III : H = H der mittl. blatten auf dem Architrav.

T e i l u n g : J o n i c a I : H verhält sich zu B wie 2 zu 1. Spazium = $^2/_3$ Breite.

J o n i c a III : H verhält sich zu B wie 2 zu 1. Spazium = $^2/_3$ Breite.

K l e i n e s K a r n i e ß l e : J o n i c a I : H = H der Kragsteine. (H : 6) = $^1/_6$ Karnießle.

J o n i c a III : H = H der Kragsteine. (H : 6) = $^1/_6$ Karnießle.

A u s l a d u n g : J o n i c a I : H = H des mittelblatte des Architravs.

J o n i c a III : H = H des mittelblatte des Architravs.

C o r i n c i a : J o n i c a I : H = (H der Mittelblatte des Architravs + $^1/_7$).

J o n i c a III : H = (H der Mittelblatte des Architravs + $^1/_7$).

T e i l u n g : J o n i c a I : (H der Corincia : 6) = $^1/_6$ ob. blättle. Ausladung = H ohne blättle.

J o n i c a III : (H der Corincia : 6) = $^1/_6$ ob. blättle. Ausladung = H ohne blättle.

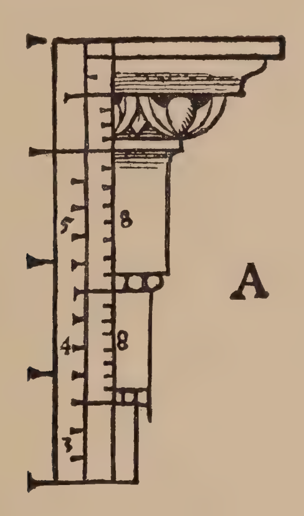
«Hiemit wirt diese Colum jr rechte symmetry und proportz haben und oben im eilfften teil enden.»

Diese Jonica III nennt Blum das Werk Bramantes, wie wir aber sehen, ist sie eine Zusammensetzung aus Jonica I und II. Das Postamentgesims hat neue Zier. Postamentgesims = Corinthia I; Kapitäl = Corinthia II; Architrav = Corinthia I. Fries neu. Corincia ähnlich Corinthia I.

Die Composita in ihrer schwindelnden Schlankheit mit neuer Postamentzier; dem Postamentgesims von Corinthia I; dem Kapitäl von Composita I; ebenso mit dessen Architrav; einem eigenen Fries; zwei neuen Ausladungen und Hauptkarnießen.

DIE ARCHITEKTURSTÜCKE.

Wohl wieder nach dem Vorgang Serlios, dessen drittes Buch „Von Antiquiteten“, eine Sammlung von Profilen, Kapitälen, Gebälken neben Grund- und Aufrissen ganzer Gebäude, Theater, Triumphtore usw. enthält, nahm Blum in sein Buch eine Anzahl loser Architekturstücke auf. Aber er weicht in der Auffassung derselben wesentlich von Serlio ab. Serlio mißt und nennt die Höhen und Maße in Minuten. Davon ist bei



Blum nicht die Rede. Vielmehr wendet er auch hier seine uns bekannte Methode an, indem er stets vom Ganzen zum Einzelnen schreitet. Diese Methode ist es, die das erste mit dem zweiten Buch verbindet; wie er denn in der Vorrede dieses andern Werkes sagt: „Darumb ein yeglicher die V Seülen zum ersten wohl ergründen muß, unnd der Regeln groß achtung haben: dann in den obgemelten stucken, die ich in disem Buch zusammenfassen wil, durchaus die vorgemelte Regeln wider gebraucht werden.“

Der Durcharbeitung der Stücke angemessen ist ihre Zahl viel geringer, auch sind wenige eigentliche Antiquitäten, vielmehr das meiste wohl eigener Erfindung entsprossen.

Als Beispiel ein korinthischer Architrav (s. Abb. S. 55). „Das Archatrab verzeichnet mit A wirt zum ersten in vier teil geteilt, drey zum blatten ein zum oberen stab und carnießle. Geteilt in zwen teil, ein zum karnießle und ein zum stab. Den stab geteilt in vier; drey zum stab, und einen zum blättle. Das karnießle in drei teil geteilt, zwen zum karnießle und ein zum blättle. Die übrigen drey teil zum blatten. Geteilt in 12 teil, drei zur underen blatten, und vier zur mittlen, und fünff zur oberen. Die oberen blatten in acht teil geteilt, ist ein teil das klein stäble und der blatten. Darnach thu der mittel blatten auch also. Dise glider söllend alle geviert außgeladen werden.“

Von der Dorica, 1. Platte:

1. Ein vollständiges dorisches Gebälk. Synthetisch aufgebaut, wobei das stete Zurückgreifen auf früher gebrauchte Höhen beachtenswert.

   H der Kragsteine = H der unteren Architravplatte.
   H der Ausladung = H der oberen Architravplatte.
   H des großen Karnieß = H der Ausladung.

   Danach sind sie „nach jrer rechten Proportz, daß sich allwegen die oberen Corpussen auß den underen ziehend,“ wie Blum, a. a. O., bemerkt.
2. Tragstein eines Bogens. Interessant ist die Ausladung mittelst eines Zirkelrisses. Unten links das Monogramm HB.

Von der Dorica, 2. Platte:

3. „Ein seer frömde art von den dorischen Capitäln.“ Teilung nach Blums Methode (S).
4. Ein Schaftgesims. Gebauchte Wülste. Teilung nach Blum (T).
5. u. 6. Ein dorisches Gebälk; stammt vom Theatro de Marcello. Desgleichen das nebenstehende Kapitäl. Beide mit Blums Teilung (H u. T).
7. Ein Hauptgesims. (Als Titelzeichnung auf der „Architectura antiqua“. Ohne Monogramm.)

Von der Dorica, 3. Platte:

8. Vollständiges dorisches Gebälk, für ein „thürgericht in ein enge stuben“. Teilung Blums (M).
9. Tragstein. Teilung Blums (N).
10. Anderer Tragstein. Teilung Blums (T).

Monogramm HB. Darüber der Stempelklöppel auf zwei gekreuzten Meißeln.

Von der Dorica, 4. Platte:

11. Ein Gebälk (V), mit Teilung Blums. Dazu
12. Ein zweiter besonderer Architrav (A). Teilung Blums.
13. u. 14. Zwei Kragsteine (D u. T), eigentlich toskanisch, aber zu der Dorica gebräuchlich. Teilung Blums.
15. Ein Kapitäl. Teilung Blums.
16. Ein Postamentgesims (O) für Dorica und Jonica. Teilung Blums.
17. u. 18. Zwei Tür- oder Fensterverkleidungen (P u. V). Auch Serlio hat solche, wenn nicht gleiche, so ähnliche. Teilung Blums.

Rechts unten das Monogramm HB.

Von der Jonica, 1. Platte:

19. u. 20. Ein jonisches Schaftgesims und ein Kapitäl, genau wie bei Jonica I mit geringfügiger Aenderung am Karnieß und blättle über der Schnörkelkäl (A u. C). Teilung Blums.
21. Ausladungen von (A, C) in (T).
22. u. 23. Grundriß von Schaft und Kapitäl (D) mit ausgeführter Seitenrollung am Kapitäl (V).

Ohne Monogramm.

Von der Jonica, 2. Platte:

24. Kapitäl und Schaftgesims (N), „gar und'scheidlich von der leer Vitruvij“, ist wohl abhängig von Serlios Kapitäl (P) (VII. Kap., IV. Buch, Fol. XXXVI). Teilung Blums. Dazu
25. Eine Ausladung. Teilung Blums.

26. u. 27. Kapitäl (M), „stadt am Theatro de Marcello. Teilung Blums. Daneben dessen Ausladung.
    Ohne Monogramm.

Von der Jonica, 3. Platte:

28. u. 29. Zwei Gebälke (A u. H). Teilung Blums.
30. Fußgesims des Postaments (T). Teilung Blums.
31. Schaftgesims (V), „gebräuchlich in den schlächten unnd geringen wercken, und doch eines guten ansehens dann ich oft desgleichen ins werck gethon hab". Teilung Blums.
32. Architrav (C). Teilung Blums.
    Ohne Monogramm.

Von der Jonica, 4. Platte:

33. Gebälk („Kron") „eine sehr frömbde art, mer von seltzsamkeit dann von gerechtigkeit wegen gemacht sey: dann sie an einem alten gebeüw zu Rom im Capitolio gefunden ist worden". Teilung Blums (S).
34. Architrav (P). Teilung Blums.
35. Tragstein eines Bogens (A) am Theatro Marcelli. Teilung Blums.
36. Tragstein (T). Teilung Blums.
    Ohne Monogramm.

Von der Jonica, 5. Platte:

37. Ein Fußgesims (T). Teilung Blums.
38. Ein Postamentgesims (A). Teilung Blums.
39. Gebälk (M). Teilung Blums. Dazu
40. Grundriß der „Bedachung der Kragstein" (O).
    Ohne Monogramm.

Von der Corinthia, 1. Platte:

41. Korinthisches Kapitäl mit Postamentgesims und Grundriß des Kapitäls. Teilung Blums.
    Auf dem Stamm das Monogramm HB.

Von der Corinthia, 2. Platte:

42. u. 43. Zwei Gebälke (T u. V). Teilung Blums.
44. Hauptgesims (M). Teilung Blums.
    Ohne Monogramm.

Von der Corinthia, 3. Platte:

45. Gebälk (MN). Teilung Blums.
46. Postamentgesims (A), „gar formklich zu der Corinthia". Teilung Blums.
47. Tragstein eines Bogens (P). Teilung Blums.

Ohne Monogramm.

Von der Corinthia, 4. Platte:

„Die Gezierden für die Corinthia in einen Saal, oder in ein weytes gemach, dz ein gwaltig ansehen haben soll". Davon

48. u. 49. Die zwei Postamente (V u. H). Beide mit der Teilung Blums.
50. Das Gebälk (M). Teilung Blums.
51. Das Hauptgesims (T u. B). Teilung Blums.
52. Der Architrav (H). Teilung Blums.

Ohne Monogramm.

Von der Corinthia, 5. Platte:

53. Gebälk (V). Teilung Blums.
54. u. 55. Zwei Tragsteine eines Bogens (T u. B). Teilung Blums.
56. Bekleidung eines Fensters (A). Teilung Blums.

Ohne Monogramm.

Von der Corinthia, 6. Platte:

57. Gebälk (H). Teilung Blums.
58. Postamentgesims (B). Teilung Blums.
59. Fußgesims eines Postaments (V). Teilung Blums.
60. Fußgesims eines Postaments (M). Teilung Blums.

Ohne Monogramm.

Von der kleinmachung oder verkleinerung der Seülen.

Die Corinthia erhält das Postament der Composita und einen Aufsatz, bestehend aus Architrab (2 Teile), Fries (3 Teile), Kranzgesims (2 Teile). Darauf kommt das Gebälk des Gebäudes. Teilung Blums. Das Ganze in 9 geteilt, die 7 obern in 5. Davon $^1/_5$ das oberste Gesims.

$^6/_5 + ^2/_9 : ^1/_6 = ^2/_{16}$ Hauptgesims auf dem Kapitäl = Aufsatz. Daneben (T) das untere Fußgesims des Postaments. (P) = oberes Postamentgesims, (M) = Tragstein.

Diese Kleinmachung hat keinen Vorgang. Ohne Monogramm.

Die näbend einander setzung der Pfeileren oder Seülen. Deßgleychen von höhe und weyte der rundungen.

Regeln nach dem Vorgang Vitruvs. Entfernung der Säulen 3 halbe Säulendicken. Wenn dazwischen eine Rundung „mit Muschel", so 6. Wenn dazwischen eine Bedachung, dann 7 halbe Säulendicken. Wenn 2 Säulen auf einem Postament, dann soll das Spazium $^1/_2$ Säulendicke weit sein. Der nah zu einander Gerückten Schaft soll höher sein als der voneinander Entfernten. Ohne irgendeine Zeichnung.

Von den außzügen und jren gezierden.

Die Höhe der Gesimse habe den 5. Teil der Höhe des Auszugs d. h. des Fensters.

Drei Gesimse (A B C) geteilt in 9, 12 und 7 Teile nach der Methode Blums. „Alle drei antikisch." Ohne Monogramm.

Von der auff einander setzung der Seülen.

Mit Figur. Auf die dorische Ordnung wird die jonische gesetzt. (Nach dem Vorgang Vitruvs und Serlios.) Die obere wird um $^1/_4$ verkürzt. (Serlio: „. . und die seul auff gemeltem Piedestal soll ain viertentayl minder dann die darunder seyn, also in der Dicke wie auch an der höche." IV. Buch, Cap. IX, Fol. 63 a.) Die Austeilung der Säulen wie bei der Dorica und Jonica 2, rechts. Stark vereinfacht. Ohne Monogramm.

ARCHITECTURA ANTIQUA.

(Siehe unter Bibliographie S. 76ff.)

Sammlungen von architektonischen Palast-, Tempel- und Triumphtorentwürfen werden nach 1558, sicher von 1561 an den beiden theoretischen Büchern Blums als Anhang beigefügt. Verlegt bei Jacobo und Thobias Gessner 1561. Dieser Anhang hat einen eigenen Titel, erscheint aber ohne Namen. Dieses gleichsam wett zu machen wird auf demselben ein Holzschnitt aus dem zweiten Architekturbuch Blums wiederum abgedruckt. Danach haben wir es mit Entwürfen zu tun, die in irgend einer Beziehung zu Blum stehen. Nun aber sind eine beträchtliche Anzahl der Holzschnitte mit den Monogrammen RW und IW oder WI versehen. RW ist ohne Zweifel das Monogramm Rudolph Wyssenbachs. Ueber dem RW befindet sich stets eine Feder, das Zeichen, daß er der Erfinder (Zeichner) ist und mehrmals darunter das Holzschneidemesser, ein Zeichen, daß er auch Holz zu schneiden pflegte. IW, über dessen Monogramm stets das Holzschneidemesser steht, erscheint nirgends als Zeichner. Man kann ihn mit Wahrscheinlichkeit in einem Jeremias Wyssenbach erblicken. Dieser war der Sohn des Heinrich W., einem Feind der Reformation. Letzterer wurde „umb das alt burgerrecht zu burger uffgenomen etc. samstag vor Simonis und Jude anno etc. 1517“. Jeremias getauft 1530 im Großmünster als zweiter Sohn. Der erste war Hans, getauft 1528. Heinrich war Knecht des Kaufmannes Jakob Ponnet 1528. Er wird Krämer 1532 und „hat viele Kinder“[1].

---

[1] Nach den Angaben Herrn Dr. F. Hegi, Staatsarchivar in Zürich.

Rudolf gab nach Nagler auch eine Folge von Musterblättern für Goldschmiede, Büchsenmacher. Damaszierer etc. heraus. Die Holzschnitte sind nach Zeichnungen von Peter Flötner ausgeführt. (Was übrigens fragwürdig ist.) Und zwar in seinem (Wyssenbachs) Verlag. Als Verleger erscheint er ferner in dem Büchlein: Ein holdsäligs Fastnachtsspiel etc. 1548, getruckt zu Zürich, by Rodolffen Wyssenbach. Ebenfalls ein Alphabet großer verzierter Buchstaben auf einem Bogen abgedruckt und bezeichnet: Gedruckt zu Zürich by Rudolph Wyssenbach, 1549.

Danach war er Inventor, Formschneider für den Verlag Gessner und selbständiger Verleger.

In dem Buchdrucker Hans Rudolph Wyssenbach, der sich 1580 mit Cleophea Knöul verheiratete, und (von 1581 bis 1601) sieben Kinder bekam, darunter Hans Jakob, den späteren Strählmacher, (er verheiratete sich 1623 mit Esther Zuber, die ihm 6 Kinder schenkte) werden wir den Sohn des Formschneiders Rudolph W. erblicken müssen. Dieser also und nicht der Aeltere wurde von dem Professor und Chorherrn Jakob Fries (1581 bis 1601) als Besitzer von dessen Druckerei vorgeschoben. Und ohne Zweifel war es nicht der ältere Rudolph, der 1597 den Befehl erhielt nur noch Lieder und Spiele zu drucken, und der wegen Zuwiderhandlung 1599 in den Wellenberg gebracht wurde. Dieser jüngere Hans Rudolph sagt von sich in einem Verhör: So bitte er üch, myn gnedig Herren, gantz underthenig und hochtrungenlich umb lutere Gnad, ime solches alles nit zum höchsten rechnen, ouch syn Wyb und vil kleine unerzogne Kind gnedigklich ansehen und betrachten, dann er sontsten dhein ander Handwerch damit er syne Kinderen ander Weg ußbringen und erhalten möchte, erlehrnet, sonder allein das bruchen und syn Läbtag ein Warnung syn [1]. Danach war er also nicht Formschneider.

Während nun der größte Teil der Entwürfe sicher von den beiden Wyssenbach stammt, ist doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Blum ebenfalls mitgearbeitet, ja vielleicht über-

---

[1] Dr. Friedr. Hegi, «Die Druckschrift vom Geschlecht der Brunen in Zürich vor dem zücherischen Regiment, 1599, im Archiv für Heraldik», 1906. Heft 4. Im Separatabdruck S. 2.

haupt die Anregung dazu gegeben hat. Wir werden im Laufe der Untersuchung sehen, ob es sich mit ihm wirklich so verhält.

Vor allem haben wir das Material danach zu sichten, was mit Monogrammen versehen ist und was nicht. Wir gehen vom Gegebenen aus und vergleichen die noch nicht rubrizierten Blätter mit demselben.

Bartsch[1] 1. Er führt als Erster folgende 10 Blätter an. Woher er sie hat ist mir unbekannt. Ein runder von Säulen umgebener Tempel. Ueber der Türe das Jahr 1545. Links das Monogramm des Zeichners RW. Rechts des Holzschneiders JW.

1561. Ausgabe Geßner. Münchner Staatsbibl. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. Münchner Staatsbibl. Bl. 9. Ohne Monogramm. Jahreszahl 1545.
1596. Stadtbibl. Zürich (Gal. V. 8.) Bl. 4. Ohne Monogramm. 1545.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 9. Ohne Monogramm. 1545.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 9. Ohne Monogramm. 1545.

Bartsch 2. Anderer von einer Kuppel bedeckter Tempel. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. Bl. 10. Ohne Monogramm.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 5. Ohne Monogramm.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 10. Ohne Monogramm.

Bartsch 3. Triumphbogen, unter dessen (einzigem) Durchgang Heracles dargestellt ist, der im Begriff ist, Antäus zu töten. Rechts das Monogramm des Zeichners (RW), links dasjenige des Holzschneiders (JW).

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. München. Bl. 4. Mit Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A 169.) Bl. 1. Ohne Monogramm.

Bartsch 4, (Pass. 17). Großer (gewölbter) Eingang Unten in der Mitte das Monogramm des Zeichners (RW), darüber die

[1] Bartsch, Le Peintre-Graveur. 1808. 9. Vol. S. 168 f.

Feder, darunter das Messer, was heißen will, daß hier der Zeichner zugleich Holzschneider war.

Jedenfalls identisch mit Passavant 17.

1561. Bei Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. München. Bl. 7. Mit Monogramm.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 2. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A 169.) Bl. 12. Ohne Monogramm.

Bartsch 5, (Pass. 13). Triumphbogen. Unten in der Mitte das Monogramm des Zeichners zwischen Feder und Stift, wie in dem vorhergehenden Stück. Unter dem Monogramm steht: Zu Zurych.

Jedenfalls identisch mit Passavant 13.

1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 8. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. Säulenbuch. (A. 169.) Bl. 7. Ohne Monogramm.

Bartsch 6. Anderer Triumphbogen mit fünf Durchgängen. Das Monogramm des Zeichners links, des Holzschneiders rechts.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. Bl. 2. Mit Monogrammen.

Bartsch 7. Anderer Triumphbogen. In der Mitte ein großer Durchgang. Zu beiden Seiten je drei Fenster. Links oben das Monogramm des Zeichners, rechts des Holzschneiders.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. Bl. 8. Mit Monogramm.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 3. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 4. Ohne Monogramm.

Bartsch 8. Eine Art Tempel. Zwei Hermen schmücken die Türe. Unten links das Monogramm des Zeichners, rechts des Holzschneiders.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. München. Bl. 1. Mit Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 13. Ohne Monogramm.

Bartsch 9. Entwurf eines großen Prachtgebäudes, mit zwei gefierten Türmen. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. München. Bl. 5. Ohne Monogramm.

1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 7. Ohne Monogramm.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 8. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 6. Ohne Monogramm.

Bartsch 10. Triumphtor mit zwei Durchgängen. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. München. Bl. 6. Ohne Monogramm.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 1. Ohne Monogramm.

Passavant[1] 11. Eingang mit fünf Pforten, zwei hervortretenden Flügeln und zwei Kuppeln, hinter und zugleich übereinander. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 7. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 2. Ohne Monogramm.

Passavant 12. Herrliches Gebäude. Es stellt einen zweistöckigen Palast vor. Die Fassade ist nach rechts gerichtet. Die hintere Länge des Gebäudes zählt sechs Fenster. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 6. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 5. Ohne Monogramm.

Passavant 13, (Bartsch 5). Triumphbogen mit drei Durchgängen, oben fünf kleine Fenster. Ohne Monogramm.

1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 8. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 7. Ohne Monogramm.

Passavant 14, (13). Triumphbogen, der sich aus drei Bögen zusammensetzt, davon einer groß, die beiden anderen klein sind. Als Füllung des Mittelaufsatzes im Basrelief opfernde Frauen, zu beiden Seiten Ornamente mit Liebesgöttern die auf Ungeheuern sitzen. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1561. Ausgabe Vredeman de Vries. München. Bl. 3. Mit Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 8. Ohne Monogramm.

---

[1] Passavant, Le Peintre-Graveur. Additions à Bartsch unter d. Monogramm RW.

Passavant 15, (14). Säuleneingang mit drei Pforten. Darüber eine erhabene Kuppel (auf achteckiger Trommel) mit einer Laterne. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Ohne Monogramm.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 3. Ohne Monogramm.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 4. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 10. Ohne Monogramm.

Passavant 16, (15). Dreistöckiger Palastbau mit Säulenreihen die zu drei Vierteilen aus der Mauer treten. Unten in dorischer, dann in jonischer Ordnung und zu oberst in Composita. Links unten das Monogramm RW mit der Feder; rechts das Monogramm JW mit dem Holzschneidemesser.

1561. Ausgabe Geßner. München. Mit Monogramm.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 1. Mit Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 11. Ohne Monogramm.

Passavant 17, Bartsch 4 (16). Gewölbter Eingang, darüber ein luftiger Aufbau mit zwei Bogenfenstern. S i e h e B a r t s c h 4.

Passavant 18, (17, 16). Ein runder Tempel mit drei Eingängen und (auf der Trommel) eine Kuppel mit kleiner Laterne. In den Zugängen rechts und links die zwei Monogramme mit der (gemeinsamen) Jahreszahl 1558.

1561. Ausgabe Geßner. München. Mit Monogramm und Jahreszahl.
1596. Stadtbibl. Zürich. (Gal. V. 8.) Bl. 6 und Jahreszahl. Mit Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 14 und Jahreszahl. Mit Monogramm.

Passavant 19, (18, 17). Durchschnitt eines runden Gebäudes mit (Trommel und kassettierter) Kuppel. Ohne Monogramm.

1561. Ausgabe Geßner. München. Mit Monogramm.
1627. Universitätsbibl. Zürich. (Rx. 12 d.) Bl. 5. Ohne Monogramm.
1662. Polytechn. Bibl. Zürich. (A. 169.) Bl. 15. Ohne Monogramm.

Dazu kommt 20, (19, 18). Ein rundes einstöckiges Gebäude mit Kuppel und halbem Säuleneingang.

Hiernach tragen in allen Ausgaben übereinstimmend kein Monogramm:

Bartsch 2, 9, 10.
Passavant 11, 12, 15.

ZUR CHARAKTERISTIK DER WYSSENBACHSCHEN ENTWÜRFE MIT MONOGRAMMEN.

Gemeinsam ist allen Blättern ein gewisser spielerischer Charakter. Es sind Phantasien. Triumphbögen, Tempel, Palasteingänge für die Deutschen zu zeichnen war schon an und für sich eine durchaus nutzlose und unfruchtbare Sache. Den spielerischen Charakter rufen auch die Ornamente hervor, die irgendwie auszuführen niemals angehen konnte: so Passavant 14. Im ganzen Aufbau, Bartsch 4. In der Verwendung und Benutzung, Bartsch 3. In der Eignung zu dozierendem Schematismus, Passavant 16. Man hat den Eindruck, als wären diese Gebäude nur für das Papier (kaum für Intarsien), und nicht für Stein und Mörtel gezeichnet worden. Dabei muß bei allem Spielerischen dennoch der Mangel an jeglichem eigentlichen Schmuck auffallen Kein Perlstab, nirgends ein „Kälberauge“. Ueberall eine gewisse schematische Magerkeit, die deutlich verrät, daß der Zeichner wohl vielleicht über eine sachlich durchgebildete aber nicht über eine künstlerische blühende Phantasie verfügte. Sicher ist, daß er nicht in Italien war. In diesem Falle wäre sein Blick ausgeweiteter, die Formen breiter und kräftiger, der ganze Ductus behaglicher, den Raum genießender.

BLUMS TITELBLATT UND SEINE ARCHITEKTURSTÜCKE.

Es ist die Frage zu lösen, ob die Blätter ohne Monogramme den Wyssenbach oder unserem Hans Blum zuzuschreiben sind. Blum haben wir bis jetzt als Theoretiker kennen gelernt, als Künstler ist er uns nicht begegnet.

Als ein Mann, der vor allem den Grund richtig gelegt wissen wollte, der ein Buch einzig mit den fünf Ordnungen und ein zweites bloß mit einigen wenigen wohl durchdachten Architekturstücken herausgab, muß er sich als Künstler von der nach allem oberflächlericheren unbedacht draufgängerischen Art der Wyssenbach wesentlich unterschieden haben.

Wir bemühen uns vom Gegebenen auszugehen, und danach unsern Schluß zu ziehen. Aber des Gegebenen ist leider in dieser Hinsicht zu wenig. Einzig das Titelblatt zum „kunstrychen Buch von allerley antiquiteten“ in erster und die Architekturstücke in zweiter Linie können in Betracht kommen.

1. Das Architekturstück als Titelblatt[1]. Eine Attika mit zwei schweren Säulenpaaren. Die vorderen Säulen vortretend auf eigenem Postament. Darüber ein Aufsatz worin ein Kartusche mit grobem Rollwerk. Der Aufsatz ist bekrönt mit einem bartlosen Faunskopf, der zwei bescheidene Rollwerkvoluten (mit Akanthen) zusammenhält. Den Aufsatz flankieren niederstrebende Delphine. Durch die Attika hindurch blickt man in ein Ruinenfeld. Die Anordnung erinnert von weitem an Dürers landschaftliche Hintergründe. Vorn rechts ein spitzer Obelisk mit Halbmond. Auf den vortretenden Säulenpostamenten ein Löwenkopf mit einem Ring im Maul. Auffallend ist die enggesichtige verzerrte Perspektive in der Landschaft. Das Ganze könnte mit einiger Abänderung als Zimmerarchitektur verwendet werden. Alles ist primitiv, schwer, behäbig.

Auch die Entstehung dieses Blattes scheint mit Serlio verknüpft zu sein. In Serlios zweitem Buche „von der Perspektive“, im dritten Kapitel auf dem zweiten Blatte, das die „Szene“ einer Tragödie darstellt, schließt ein Triumphbogen die Flucht der Gasse ab, durch welchen man einen Obelisken erblickt. Die Aehnlichkeit dieser Durchblicke muß auf die Abhängigkeit Blums schließen lassen.

Dies alles verrät, daß Blum wohl Architekt, aber in keiner Weise Zeichner war. Es muß auffallen, daß er, befriedigt von diesen schwerfälligen, faulen Formen, sein Monogramm auf den Stein setzte. Die Arbeit steht etwa auf der Höhe der Wyssenbach, sicher nicht höher. Jedenfalls werden wir nicht fehlgehen, wenn wir sie in die Zeit vor dem Aufenthalte in Rom setzen.

2. Die Architekturstücke. Ein Meister der Architektur tritt uns entgegen. Ein Meister der in Italien studiert hat. Mit voller Freiheit behandelt er das einzelne Stück. Der mäßige Schmuck wirkt an seinem Platze reich und bedeutend. Leider aber hat

---

[1] Siehe auch unter «Bibliographie» S. 76.

das Durchdenken des Einzelnen alle charakteristischen Bevorzugungen des einen Motivs vor dem andern, alle charakteristischen Wiederholungen, die uns den Zeiehner in unbezeichneten Blättern verraten könnten, gänzlich verhindert. Nirgends bricht in den Architekturstücken die Persönlichkeit, die Individualität eines hervorragenden Zeichners hervor, wie wir das so wundervoll in den theoretischen Büchern Dürers betrachten dürfen. So fehlen uns denn hier die Anhaltspunkte, um mit Sicherheit vom Bezeichneten auf das Unbezeichnete schließen zu können.

BARTSCH 2, 9, 10. — PASSAVANT 11, 12, 15.

Blum als Theoretiker mußte, wenn er sein Werk durch Abbildungen ganzer Gebäude bereichern und vervollständigen wollte, darauf bedacht sein, das Letzte in Uebereinstimmung mit dem Früheren zu bringen. Auch darin mußte er sich an Serlio ein Vorbild nehmen. Dessen Hauptwerk bestand ja in der Sammlung römischer Antiquitäten. Er bringt ihrer eine fast unübersehbare Masse.

Wenn wir von dieser Seite die sechs unbezeichneten Blätter betrachten, so kann für Blum ein einziges in Betracht kommen, nämlich: Bartsch 2. Bartsch bezeichnet das Blatt kurz: „von einer Kuppel bedeckter Tempel“. Das Eigentümliche daran ist aber der halbe Säulenumgang, der mit niedriger Ballustrade sich von hinten in der Höhe des ersten Stockes um den Tempel zieht und zu beiden Seiten offen abbricht. Der Tempel ist vieleckig.

Nun findet sich, wiederum in Serlios „Architectura antiqua“ ein kleines Rundtempelchen („Tempietto“) des Bramante, das diese Eigentümlichkeit ebenfalls aufweist. Der Tempel ist allerdings rund, aber die Verschiedenheit an Fenstern, Nischen, in der perspektivischen Darstellung bei Blum weisen eher auf eine erzwungene Abänderung, als auf fremden Ursprung. Bei beiden berührt die Einfachheit wohltuend. Jedenfalls könnte dieser schon etwas barocke Gedanke leicht in Stein ausgeführt werden.

War es Blum, der einen Versuch machte, auch darin mit Serlio zu wetteifern? Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen. Stilkritisch ist aber mit Sicherheit durchaus nichts zu bestimmen.

In Bartsch 9 und Passavant 12 sehen wir die bedeutendsten Vorlagen des ganzen Werkes. Beides sind Paläste, die von der Hand eines Meisters entworfen wurden, und die auf öffentlichen Plätzen einen recht reichen und vornehmen Eindruck machen würden. Es scheint unwahrscheinlich, daß sie den Wyssenbach zugehören. Wie hätten sie vergessen können, auf ihre Meisterstücke ihren Namen zu setzen?

War Blum der Zeichner? Vergleichen wir sie mit dem Titelbild Blums, so fällt der große Unterschied des Könnens sofort auf. War es die gleiche Persönlichkeit, so mußte für ihn zwischen beiden eine Zeit gewaltiger Entwicklung liegen. Liegt vielleicht der Aufenthalt in Rom dazwischen?

In seiner Vorrede zu den Architekturstücken betont Blum, daß er viele „gemeine" Häuser, also Wohnhäuser, gebaut habe. Ob er sich als Zivilbaumeister mit solchen Entwürfen befaßte?

Wir wagen nichts zu bestimmen, da uns durchaus alle Anhaltspunkte fehlen.

Mit Bartsch 10, Passavant 11 und 15 steht es anders. Wir können sie ziemlich sicher den Wyssenbach zuschreiben. Sie haben deren leicht barock anmutende Formen, deren Unverwendbarkeit (in Deutschland) und deren ganzen Ductus bis ins Einzelne.

Wenn wir hier Blum als Zeichner in Betracht gezogen haben, so taten wir es mehr um das Schwankende, Haltlose und Unbeweisbare einer solchen Annahme ins Licht zu setzen. Wir sind für uns der Meinung, daß, da die Sammlung der Wyssenbach schon 1561 allein, ohne in irgend einer Beziehung zu Blum zu stehen, herauskam, sie auch einzig den Wyssenbach angehört.

Blum hätte einer anderen Sammlung bedurft. Die Säule wäre öfters verwendet worden. Ebenso hätte er seine Profile, seine Architrave, seine Friese und Kranzgesimse in Anwendung gebracht. Die barocken Muschelgiebel der Wyssenbach mußten seinem strengen Auge ein Greuel sein. Seine Postamente wären symmetrisch aufgebaut, die Säulen nach seiner Manier ver-

jüngt worden, was nirgends der Fall ist. Auch hätte sich der einmal in Italien verwöhnte Blick nicht an diesen mageren Gebilden genügen lassen können.

Wir glauben daher nicht fehlzugreifen, wenn wir den Wyssenbach die ganze Sammlung zuschreiben. Dabei ist wahrscheinlich, daß sie einzelne italienische Vorlagen benutzten. Von wem diese herrühren könnten, diesem nachzugehen muß den Wyssenbachforschern überlassen bleiben.

RUTGER KAESSMANN UND JOHANN GEORG ERASMUS.

„Architectura, nach antiquitätischer Lehr und geometrischer Austeilung gedruckt zu Cöllen, durch Johann Büchsenmacher [1], erstmals durch Hanns von Lohr, die fünf Säulen aber jetzt aus Holz fleißig in Kupfer geschnitten, die fünf Termen verordnet durch den vitruvianischen Architecten Rutger Kaessmann [2], Bildhauer und Schreiner."

---

[1] Bussemacher (der Name erlitt viele Veränderungen) Johann, Kölnischer Kupferstecher, Kunstverleger und Buchdrucker, arbeitete ungefähr von 1580—1613. Ueber seine Werke und solche die er verlegte, siehe Merlo, Kölnische Künstler, S. 76ff. Von einer Architectura ist aber da nicht die Rede.

[2] Rutger Kaessmann (Kassmann, Kaseman oder Kossmann) Kupferstecher und vielleicht auch Baumeister in Köln, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Brülliot, D. J. M. I. 362. Nr. 2770 kennt folgende Ausgabe einer Architectura: «Architectura. Lehr Seivlen Bochg nachg reichtiger Mas und Semeitrei Avsteilvng Deir Fvnf Svlen. Tvscana. Dorica. Jonica. Corintica. Composita. gar Fleisichg ausz dien Anteiqvitetien giezogien vnd nveileichg in Koffer giemacht. 1615. Rotgervs Kaseman inventor. Giedrvckt zv Cöllen bei Johan Bvchsenmacher. Sie enthält (nach Merlo) nur 24 geätzte Kupfertafeln. Merlo besaß von ihm das Werk. Architectura. Nach Antiquitetischer Lehr unnd Geometrischer Aussthеylung, allen Kunstreichen Handtwerckeren etc etc zu Nutz und gefallen ins Kupffer geschnitten, unnd an tag geben. Durch Rütger Kassmann, dieser Kunst ein sonderlichen Liebhaberen. Gedrückt zu Cölln, Bey Hermann Esser Kufferdrucker zu finden, Anno MDCXXX. «Ein in Kupfer gestochenes Titelblatt geht vorher; es hat die Schrift: ARCH | ITEC | TVR etc. Dedication an den Doctor der Theologie Wilhelm Bout, datiert «Cöllen, den fünff vnd zwentzigsten, Augusti Anno 1630. 30 numerierte Kupfertafeln in dem Kleinfolio-Format des Buches, denen sich eine zweite Folge von kleinern Platten,

„Der gelehrte vitruvianische Schreiner gibt dabei zu verstehen, daß diese Kunst nicht erst von Neuem ‚gedicht' sei, sondern vor tausend Jahren zu den Zeiten Salomonis, welcher den Tempel zu Jerusalem auf korinthische Manier hat lassen bauen."

„Seine Formen sind durchweg schon sehr barock, besonders von allerlei Voluten macht er im Sinne der Zeit einen starken Gebrauch."

Wo Lübke[1] dieses Werk aufgetrieben hat ist uns nicht bekannt. Es ist uns überhaupt nicht zu Augen gekommen. Jedenfalls aber haben wir es mit einem Nachfolger Blums zu tun. Nicht nur, daß dieser Hanns von Lohr ohne Zweifel Hans Blum von Lohr ist, Kaessmann schreibt ihm auch die Vorrede ab[2].

Wichtiger ist jedenfalls Johann Georg Erasmusens[3] „Kurtzer doch Grundrichtig und deutlicher Bericht von denen in

---

die je 2 ein Blatt ausfüllen, anreiht; auf letzteren stehen häufig die Buchstaben RK, die zweite Folge stellt verzierte Säulen dar. Die Numerierung geht hier bis 32». Merlo, Kölnische Künstler, S. 232.

[1] Lübke, «Geschichte der deutschen Renaissance». Stuttgart 1872. S. 151.

[2] Hans Blum, Vorrede: «Soelichen Underricht hab ich allein darumb geschrieben, das man darby abnemmen un verston möge, daß dise kunst nit erst von nüvem erdicht sye, sonder vor etlich hundert jaren, zu den zyten Salomonis des künigs. Welcher den Tempel zu Jerusalem uff Corinthische art hat machen lassen, und das küniglich hauß wie Josephus meldet.

[3] Ueber Joh. Georg Erasmus' Leben siehe Doppelmayr, «Historische Nachricht von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern» (Nürnberg 1730. S. 173) und Wills Gelehrtenlexikon I, S. 347 ein Auszug davon. Er wurde geboren in Nürnberg den 19. Sept. a. 1659. Gute Vorbildung zu seinem Beruf als Mathematiker. 1678 reiste er durch Oesterreich, Böhmen, Polen nach Preußen und Niedersachsen, nach Holland zu Studienzwecken. 1684 nach Nürnberg zurück. Bald darauf gab er seine Fünf Säulen, samt einer ausführlichen Unterweisung, wie derselben Grundrisse und Kapitäle aus rechtem Fundament aufzureißen und auszuteilen seien, in Folio in Nürnberg heraus, dabei er ferner seine Wissenschaft durch eine feine Unterweisung verschiedenen Liebhabern mitteilte, allerhand schöne Risse und mehr anderes ausfertigte. Einige Jahre vor seinem Ende arbeitete er an einem Werke, darinnen er das vornehmste in der Mathematique kurtz, jedoch gar deutlich vorzutragen suchte, welches aber wegen des gar bald erfolgten Todtes nicht an das Licht gekommen. Wurde a. 1698 Anschicker (Schaffner) im Nürnbergischen Bauamt. Behielt sie bis zu seinem Tode 1710.

Auf gütige Mitteilung des Nürnberger «Städtischen Archivs»: Die Stadtbibliothek zu Nürnberg besitzt von Joh. Erasmus «Die Abbildung der Fontaine, welche Anno 1687 zu angedencken der in disem Jahr erhaltenen Keyserlichen Victori bey Sicklos wider den Erbfeind

der löblichen Baukunst wohlbekannten und sogenannten Fünff Seulen sambt einer ausführlichen Unterweisung. Wie derselben Grundrisse und Kapitäl aus rechtem Fundament aufzureißen und auszuteilen seyen. Allen Liebhaberen der Architektur zum besten, in 12 schönen Kupfferblättern fürgebildet. Anjetzo aber mit unterschiedlichen schönen jetziger Zeit gebräuchlichen Ziraten vermehrt.

Ohne Datum. Nürnberg. In Verlegung David Funken, Kunst und Buchhändler. Gedruckt bey Christian Sigmund Froberg.

Vorrede. In diesem gegenwärtigen Tractätlein hat der liebhabende Leser von den fünff Seulen der löblichen Baukunst kürtzlich, doch grundrichtig zu vernehmen, wann er aus diesen fünff Ordnungen der Seulen eine welche es nun seyn mag, die Tuscanische, Dorische, Jonische, Corinthische oder Composita aufzeichnen will, daß er die gantze Höhe in 19 gleiche Teile müsse abtheilen. Viere von diesen 19 Theilen geben dem Pedistal oder das Postament und drei von denselben die Cornice oder das Hauptgesims, sambt dem Fries und Architrav. Die übrigen 12 Theile bleiben zu der Länge der Säulen sambt dem Schaftgesims und Capitel. Es werden aber diese 12 Theile wiederumb

---

etc. auffgerichtet worden». Ein Kupferstich. Dazu ein getuschtes Blatt, wahrscheinlich die Originalzeichnung von Erasmus. Außerdem verwahrt die Stadtbibliothek einen Grundriß und drei perspektivische Ansichten der Burg zu Nürnberg, kolorierte Handzeichnungen von ihm aus dem Jahre 1677.

Das Königliche Kreisarchiv zu Nürnberg schreibt, es verwahre von archivalischem Material zur Lebensgeschichte des Math. Joh. Georg Erasmus einen Akt betreffend die Verhaftung des Genannten durch den markgräflichen Richter in Plech aus dem Jahr 1687—1691, — es handelte sich um die Herstellung einer «Troischmappe», ferner einen Eintrag im Ratstotenbuch vom Jahre 1610, wonach Erasmus, welcher Anschicker in der Penut genannt wird, am 28. März des genannten Jahres begraben wurde. — Unter den Handzeichnungen des Kreisarchivs befindet sich auch ein bezeichneter Kupferstich des Genannten, den Brunnen auf dem neuen Bau darstellend, aus dem Jahr 1687.

Das Germanische Museum teilt mit, daß seine Bibliothek von Erasmus folgendes Werk besitze:

1. Seulen-Buch oder Gründl. Bericht von den fünf Ordnungen der Architektur-Kunst .... Nürnberg, in Verlag Joh. Hoffmanns. 1667.

2. Dasselbe, Nürnberg, Joh. Hoffmann. 1672.

3. Kurzer . . . Bericht von denen . . . sogenannten Fünff Seulen. Nürnberg s. a. David Funk. ca. 1687.

vertheilt, bey der ersten Ordnung in 7, bey der andren in 8, bei der dritten in 9, bey der vierten und fünften in 10 Theile. Und dieses ist Prinzipalregel über alle fünff Ordnungen, welche billich einem jeden, der sich dieses Tractätleins zu bedienen gewillet, soll zuförderst bekandt seyn, zumahln sie einen trefflichen Vortheil hat.

Sollte aber jemand unter diesen fünff Ordnungen eine Seule ohne Postament aufzureißen fürnehmen, hat derselbe nur die vier Theile, die dem Postament zugeeignet, abzuziehen, und die ganze Höhe in 15 oder nur in fünff Theil einzutheilen, dann ferner nach folgender Anweysung wie dieselbe allhier über jede Ordnung leicht und deutlich verfasset, sich zu bedienen.

„Johann Georg Erasmus.“

Die untere Schaftdicke ist stets gleich 1 Teil der Schafthöhe. Also bei

		Blum
Tuscana	$= 1/7$	$= 1/6$
Dorica	$= 1/8$	$= 1/7$
Jonica	$= 1/9$	$= 1/8$
Corinthia und Composita	$= 1/10$	$= 1/9$ und $1/10$

Das Schaftgesimse ist stets $= 1/2$ Schaftbreite hoch. So bei Blum.

Das Fußgesimse des Postaments ist stets $= 1/2$ Höhe der Schaftbreite.

Das obere Gesimse des Postaments ist $= 1/4$ der Schaftbreite bei Tuscana, Dorica, Jonica.

Die Höhe des Kapitäls $= 1/2$ untere Schaftbreite hoch bei Jonica, Dorica, Tuscana.

Die Höhe des Kapitäls für Corinthia ist eine ganze Schaftbreite hoch $+ 1/7$ desselben.
für Composita wie für Corinthia.

Die gleiche Verjüngung wird für alle Ordnungen beibehalten.

Und zwar ist es diejenige Blums.

Die Ausladungen sind meist geviert ausgeladen.

Wir haben es hier mit einem Manne zu tun, der ganz und gar von Blum abhängt. Es findet sich eine so durchgehende Uebereinstimmung im Prinzip zwischen den beiden, daß wir auf die einzelnen Verschiedenheiten nicht näher einzugehen brauchen.

Er sucht Blum noch mehr zu vereinfachen. Was bei Blum an Regeln und Gesetzen versteckt unter ihren Anwendungen liegt und vom aufmerksamen Schüler selber hervorgeholt und ausgesprochen werden muß. das spricht Erasmus aus und erleichtert somit das Studium ungemein.

Das Ganze muß aber doch als Verrohung betrachtet werden. Der interessanten und geistreichen Mannigfaltigkeit Blums folgt es als ein Bündel banaler Allgemeinheiten, willkommen nur dem alltäglichen Handwerk.

Der Anhang ist hoch barock. Die Volute überwuchert wie bei Kaessmann und kann in ihrem fleischigen verwundenen Formengewirre nur verständlich werden, wenn man das Ohr und dessen Teile als deren Norm annimmt.

Die Kupferstiche sind gut, das Ganze ist klar und einfach. In der Austeilung ist wirklich die größtmögliche Einfachheit erreicht.

BIBLIOGRAPHIE.

1

Von den fünff Seulen.

Lateinische Ausgabe:

1550. Sowohl die Münchener Staatsbibliothek als auch die Züricher Stadtbibliothek besitzen je ein schönes Exemplar. Bei Christoffel Froschauer; lateinisch; Fol.; der vollständige Titel heißt: Quinque Columnarum. Exacta descriptio atque delineatio, cum symmetrica earum distributione, conscripta per Joannem Bluom, & nunc primum publicata.

Utilis est hic liber pictoribus, sculptoribus, fabris aerarijs atque lignarijs, lapacidis, statuarijs, et universis qui circino, gnomone libella, aut alioqui certa mensura opera sua examinant. Darunter in Holzschnitt Froschauers Signet: der Knabe, der vor dem Weidenbaum auf dem Frosche reitet. Am Baume klettern zwei der sechs jungen Frösche hinan. Am Baume flattert ferner das dreigeteilte Band mit Christoffel Froschauers Namen, Zürich. Darunter: Tiguri Apud Christophorum Froschoverum, anno MDL.

Widmung (in lateinischer aufrechter Schrift) an D. Andres Schmid, Domino suo calendo. Joannes Bluom. S. D. Mit Titelblatt und Widmung 18 Blätter, Außer der Widmung einseitig bedruckt; die Blätter von verschiedener Größe. Je zwei Blätter tragen die zusammengehörigen Holzschnitte einer Säule. Mit kurzen Erklärungen in schräger gedrängter Schrift. Die zwei letzten Blätter mit einem großen jonischen und einem korinthischen Kapitäl. Ein Monogramm findet sich nirgends.

Von alten Autoren die über Blum schrieben, kennt Reimers[1] diese einzig.

Deutsche Ausgaben:

1555. Ein Exemplar, das einzig bekannte, besitzt die Züricher Stadtbibliothek. Der vollständige Titel ist: „Von den fünff Sülen, Grundtlicher bericht, und deren eigendtliche contrafeyung, nach symmetrischer uszteilung der Architectur. Durch den erfarnen, und der fünff Sülen wolberichten M. Hans Blumen von Lor am Mayn, flyssig usz den antiquiteten gezogen, und trüwich, als vor nie beschehen, inn truck abgefertigt. Allen kunstrychen Buwherren, Werckmeistern, Steinmetzen, Maleren, Bildhouweren, Goldschmiden, Schreyneren, auch allen die sich des circkels und des richtschyts gebruchend, zu großem Nutz und Vorteil dienstlich.

Mit dem Signet, das wir schon in der lateinischen Ausgabe kennen gelernt haben. „Getruckt zu Zürych by Christoffel Froschouer, Im MDLIV Jar. Widmung an den Junker Andresen Schmid, Panerherren auch Buwherren der Stadt Zürych" etc. 18 einseitig bedruckte, gleichgeschnittene Folioblätter. Kein Monogramm. Mit Holzschnitten wie in der lateinischen Ausgabe.

Keiner der früheren Autoren führt sie an.

1558. Aufbewahrungsort unbekannt. Wird als ungewiß erwähnt in H. H. Füßlis[2], Allgemeinem Künstlerlexikon. Eine Ausgabe dieses Jahres erwähnt ebenfalls E. Camillo Rudolphi[3] mit ausgeschriebenem Buchtitel. (Siehe unter 1555.) Von ihm hat wohl der offizielle Katalog der schweizerischen Landesausstellung von 1883[4] seine dahin lautende Angabe. In Zürich sei die Ausgabe nicht vorhanden.

Auch im Original, schreibt Hahn[5] im „schweizerischen Künstlerlexikon", sei das Buch nicht mehr zu finden. Wir selber sind dieser Ausgabe nirgends begegnet.

---

[1] Reimers, Peter Flötner. Leipzig 1890.
[2] H. H. Füßli, «Allgemeines Künstlerlexikon». Art. Blum.
[3] Die Buchdruckerfamilie Froschauer in Zürich. Verzeichnis der aus ihrer Offizin hervorgegangenen Druckwerke. Zusammengestellt und geordnet von Camillo Rudolphi. Zürich. 1869. S. 51.
[4] Katalog der schweiz. Landesausstellung, «Alte Kunst». 1883. Von S. Vögelin.
[5] Karl Brun, «Schweiz. Künstlerlexikon». Art. Blum.

1567. Befindet sich schon nach Salomon Vögelin [1], in Zürich auf der Stadtbibliothek. Mit dem Titel, den wir schon aus den Ausgaben von 1555 und 1558 kennen. Froschauers Signet. Getruckt zuo Zürych by Christoffel Froschower im Jar MDLXVII. 18 einseitig bedruckte Folioblätter. Widmung an Andresen Schmid. Neben Rudolphi und Salomon Vögelin kennen es Nagler [2], „Le peintre graveur", und Müller [3], „Allgemeines Künstlerlexikon", Salomon Vögelin, in seiner Holzschneidekunst im XVI Jahrhundert will diese Ausgabe als die erste haben. Nagler hingegen, der sie als erste kennt, weist, durch die Widmung aufmerksam gemacht, auf ein früheres wahrscheinliches Erscheinen zurück. Auch für Müller ist sie die erste Ausgabe.

1579. Ein Exemplar, das einzig bekannte, befindet sich auf der königlichen Bibliothek in München (Architectura civilis 203/4). Der Titel noch wie unter 1555, 58, 67. Bei Christoffel Froschauer. Im MDLXXIX. Jahr. Fol. 18 Blätter. Von dieser Ausgabe wissen nur Salomon Vögelin [4] und Prof. Rahn [5]. Beide fanden sie in München.

1596. Sowohl die Züricher Stadtbibliothek als die Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe besitzen das Buch. Es erschien bei Johann Wolffen, war vereinigt mit der zweiten Arbeit Blumens „Ueber die Antiquitäten" und mit den Wyssenbachschen Kontrafakturen etlicher alter Gebäude, und hat vollständig folgenden Titel: „V Columnae: das ist Beschreibung und Gebrauch der V Säulen. Wie dieselben von eim yeden Werckmeister wol ergründet, recht zusammengesetzt, unnd mit sonderem Vortheil und lob zu allerhand Architecturen nutzlich und zierlich gebraucht söllen werden: sampt anderen darzugehörigen, hochnotwendigen Architecturstucken von Rundunggesimssen, Capitälen, Gesimssen auf die außzüg, und derglychen. Item allerley wahrhaffter Con-

---

[1] Sal. Vögelin, «Holzschneidekunst in Zürich im XVI. Jahrh.» 1879—82.

[2] Müller, «Allgem. Künstlerlexikon» 1894. Art. Blum.

[3] Nagler, «Le peintre-graveur». Art. Blum.

[4] Sal. Vögelin. Holzschneidekunst in Zürich im XVI. Jahrh. Neujahrsblatt 1882. IV. Heft, S. 58 f.

[5] R. Rahn, «Züricher Taschenbuch». 1881. Die Künstlerfamilie Meyer. S. 250 f.

trafacturen vieler alten, schönen Gebäuwen: Bey wolbewärten Antiquiteten abgerissen, und nach des Euclidis, Vitruvii, Archimedis und anderer Hochgelehrter Mathematiken Regeln und auszutheilungen mit aller notturfft erleüteret und außgestrichen. Alles zu lieb und gebrauch den Kunstliebenden Teütschen, so sich des Circkels, Linials oder Richtscheites anmaßen, mit vielfaltiger mühe und arbeit zum trewlichsten erarnet, und in truck gegeben durch M. Hans Blum, von Lor am Mayn. Getruckt zu Zürych bey Johann Wolffen. Im Jahr MDXCVI. Mit der Vorrede an Adreas Schmid.

16 einseitig bedruckte Folioblätter von verschiedener Größe. Kein Monogramm. Von allen Autoren nennt diese Ausgabe allein H. H. Füßlis „Allgemeines Künstlerlexikon".

1612. Gründtlicher Bericht von den fünff Seulen etc. Ins Holländische übersetzt. Von der Baseler Universitätsbibliothek erwähnt, die es in Amsterdam erscheinen läßt. Sie stützt sich wohl auf die Angabe von H. H. Füßli „Allgemeines Künstlerlexikon"[1].

1623. Eine solche Ausgabe, nach H. H. Füßli ebenfalls in Amsterdam erschienen, wird sonst nirgends erwähnt. Nach ihm ins Holländische übersetzt.

1627. Ein Exemplar befindet sich auf der Stadt-, das andere auf der Kantonsbibliothek in Zürich. Wieder sind sowohl die Fortsetzung, als auch die Contrafacturen der Wyssenbach unter dem Titel (siehe unter 1596) vereinigt. Getruckt zu Zürich, bey Johann Jakob Bodmer MDCXXVII.

Mit einer Widmung an Junker Kaspar Schmid, Panerherr, Enkel des Andresen Schmid, auch Buwmeister, vom Herausgeber Johann Jakob Bodmer. Acht Blätter, wobei der zweite Teil des großen Holzschnittes, darauf jeweilen die Säule dargestellt ist, unten an den andern Teil angeklebt ist. Diese Ausgabe ist wiederum H. H. Füßli bekannt, der, was Blum angeht überhaupt besonders gut unterrichtet ist. Ebenso bei Nagler, „Monogrammisten"[2].

---

[1] H. H. Füßli. «Allgem. Künstlerlexikon». Art. Blum.
[2] Nagler, «Monogrammisten». 1863. Art. Blum.

1647. Eine solche Ausgabe nach H. H. Füßli. Holländisch. Amsterdam. Fol. Mit Figuren von N. J. Vischer.

1648/9. circa. Nach H. H. Füßli. Französisch.

1660. Nach H. H. Füßli. Englisch.

1662. Blumen, Säulenbuch. Diese Ausgabe besitzen die badische Hof- und Landesbibliothek, die Zürcherische Bibliothek des Polytechnikums und den zweiten Teil davon besitzt die Aargauische Kantonsbibliothek. Der vollständige Titel ist: Des berühmten Meister Hans Blumen, von Lor am Main, Nützlichs Säulenbuch, oder kunstmäßige Beschreibung von dem Gebrauch der fünff Säulen: Wie namlich ein Werkmeister dieselbigen wol ergründen, recht zusammensezzen, und mit sonderem vortheil und lob zu allerhand Architecturen nuzlich und zierlich gebrauchen solle: samt anderen dazugehörigen hochnohtwendigen Architecturstükken, von Rundunggesimsen, Capitälen, Gesimsen auf die Auszüge, und dergleichen: item underschidlichen Contrafacturen viler alter und schöner Gebäuen. Von wolbewährten Antiquiteten abgerissen etc. unterschidliche mal, und jez widerum aufs neu in trukk verfertiget. Mit einer Renaissancevignette. „Zu Zürich, bei den Bodmeren gedrukt. MDCLXII. Das Titelblatt umrahmt von einem breiten Band mit mauresken-artiger Füllung. Wiederum also vereinigen sich die Fortsetzung und die Wyssenbachschen Contrafacturen unter einem Titel. Diese zwei Bücher unter dem von einem Maureskenband umrahmten Titel: „Der II. Teil des Säulenbuchs: Begreiffend allerhand hochnothwendige Architecturstükke, als von Rundunggesimsen: Deßgleichen von Capitälen: item von Gesimsen auf die Aufzüge, und dergleichen Kunstzugehörungen: davon im folgenden blat weitläufferige nachrichtung zu finden ist.“ Mit der dreieckigen Renaissancevignette. 16 einseitig bedruckte Blätter. Je zwei geben den Aufriß einer Säule. Mit verwässerter Vorrede an den Leser, von Hans Blum, von Lor am Main.

Neben H. H. Füßli nennt sie allein Passavant „Peintre-Graveur III.“ S. 449, wo er von den „Contrafacturen etlicher alten schönen Gebäuw“ spricht.

Hiernach gibt es von diesem Buche folgende Ausgaben: 1550, 1555, 1558, 1567, 1579, 1612, 1623, 1627, 1647, 1660, 1662.

2.

Ein kunstrych Buch von allerley antiquiteten, so zum verstand der fünff Seulen der Architectur gehörend.

Undatiert.

Salomon Vögelin[1] kennt zwei undatierte Ausgaben. Er beschreibt ihre Titelblätter wie folgt: „der Titel ist in die Attika und das Postament einer seltsamen Barockarchitektur eingedruckt, welche im Mittelfeld zwischen zwei Säulen, die Aussicht auf Architekturtrümmer (auf einem Stein das Monogramm HB) zeigt. Der Autor nennt sich in der Vorrede“. Dann schreibt er über das Ganze: „Es sind 21 doppelseitig bedruckte Blätter, welche die fünf Säulen und die ihnen entsprechenden Gebälke darstellen. Die Säulen sind hier in ihrer ganzen Länge auf je zwei aneinandergeklebten Blatthälften gegeben. Auf einzelnen Tafeln findet man das Monogramm HB (zusammengezogen). Auf Tafel B begleitet von einem Holzschlägel und zwei Meißeln“. Es erschien bei Froschauer. Reimers, in seinem „Peter Flötner“, der die lateinische Ausgabe der „Fünff Säulen“, wohl nur vom Hörensagen kennt, läßt sie irrtümlicherweise übersetzt erscheinen unter dem Titel „Ein kunstrych Buch von allerley antiquiteten“ etc. Er kennt also dieses Heft und bespricht es kurz. Von einem Datum weiß oder sagt er nichts.

H. H. Füßli vereinigt die beiden Werke zu einem einzigen und läßt danach die Ausgaben der Fortsetzung den Jahren nach parallel gehen mit den „Fünff Säulen“.

Passavant, auf den Vögelin hinweist, spricht nicht sowohl von dem „kunstreichen Buch von allerlei Antiquiteten“ als vom „Säulenbuch“, in welcher Ausgabe (1662) allerdings das letztere mit einbegriffen ist. Auch erwähnt er es nur im Hinblick auf die Wyssenbachschen „Contrafacturen“.

Der schweizerische Landesausstellungskatalog 1883, der es ebenfalls kennt, weiß wieder keine Jahreszahl. „Auch hier“, schreibt er, „(wie beim Buch „von den Fünff Säulen“) liegt nur Bodmers

[1] Froschauers Offizin. Sal. Vögelin, in: Holzschneidekunst in Zürich im XVI. Jahrh. Neujahrsblatt 1882. IV. Heft. S. 58 f.

Neudruck vor, in Text und Illustration ganz unverändert. Interessant ist die Stelle in der Vorrede, wo Blum betont, daß er viele „gemeine“ Häuser, also Wohnhäuser gebaut habe.

Um 1560 läßt, bei Froschauer, der Katalog der Landesausstellung die erste Ausgabe dieses Buches erscheinen. Unter dem Titel:

Ein Kunstrych Buoch von allerley antiquiteten, so zum verstand der Fünff Seulen der Architectur gehörend. Mit Holzschnitten. Fol. Zürich bei Christoffel Froschover. In der Stadtbibliothek zu Zürich.

Datiert.

1596. In der Ausgabe der V. Columnae, bei Johann Wolffen, auf der Züricher Stadtbibliothek, (wo auch ein undatiertes Exemplar dieses Teiles des Architekturwerkes zu finden ist.)

Ohne Titelblatt. Auf dem Gesamttitel ist es erwähnt als: darzugehörige hochnotwendige Architecturstücke von Rundunggesimßen, Capitälen, Gesimßen auff die auszüg, und dergleychen. Von keinem Autoren erwähnt. Mit einer Vorrede „an den gutherzigen Leser“. 22 Blätter; auf beiden Seiten bedruckt.

1627. Die Kantonsbibliothek zu Zürich besitzt ein Exemplar der V. Columnae. Getruckt zu Zürich, bey Johann Jakob Bodmer. Mit eigenem Titelblatt, worauf der barocke Holzschnitt, den schon Salomon Vögelin beschreibt. Bei ihm aber undatiert, und bei Froschauer erschienen. (Siehe unter undatiert.) Fol. 24 Blätter.

Mit einer Vorrede, an den gutherzigen Leser.

1662. Die Polytechnikumsbibliothek von Zürich, ebenso deren Stadtbibliothek besitzen je ein Exemplar des „Nüzlichs Säulenbuch“, „bey Bodmeren getruckt“. Darin, unter dem eigenen Titel: „Der zweite Teil. Des Säulenbuchs: Begreiffend Allerhand nuzlich und hochnothwendige Architecturstükke, alß von Rundunggesimsen: Deßgleichen von Capitälen: Item von Gesimsen auf die Auszüge, und dergleichen Kunstzugehörungen: davon im folgenden blat weitläufferige nachrichtung zu finden ist.“

Mit der Vorrede „an den gutherzigen Leser“. 25 beidseitig bedruckte Blätter. Fol.

3.

Architectura antiqua das ist Wahrhaffte und eigentliche Contrafacturen ettlich alter und schönen Gebeuwen, nach Dioptrischer art und außtheilung bey alten wolbewärten Antiquiteten, abgerissen.

Es ist dies eine Folge von phantastischen Renaissancegebäuden.

Nach 1558. Nagler „Monogrammisten", schließt aus der Jahreszahl 1558, die sich auf einem Blatte unter dem Monogramm RW findet, auf eine Ausgabe gleich nach 1558.

1561. Wunderbarliche kostliche Gemält, auch eigentliche Contrafacturen usw. Getruckt zu Zürich by Jacobo und Thobia Geßner im MDLXI Jahr. Ein Exemplar auf der königlichen Bibliothek zu München. So gibt es Salomon Vögelin[1] an: „Das erste Blatt ist das erwähnte (die Groteske, Reimers 79) von Peter Flötner von 1561, ein zweites dürfte eine Arabeske Wyssenbachs sein, bezeichnet 1561, die 16 folgenden enthalten Entwürfe für Kirchen, Paläste, Triumphbogen. Das Ganze ist eine Zusammenstellung ganz verschiedenartiger und verschiedenwertiger Entwürfe. Neben schönen Konzeptionen kommt ganz verständnisloses Zeug vor. Auf Blatt 16 RW und JW (oder WJ) 1558. Auf Blatt 17 das Doppelmonogramm RW und JW".

Auf der Münchner königl. Bibliothek sind ferner mit dem Architekturbüchlein von Vredeman de Vries zusammengebunden zehn Blätter. Ohne Titelblatt. Mit Bleistift hat jemand darauf geschrieben: Wunderbarliche köstliche Gemält . . . . mancherlei schönen Gebeuwen, Zürich 1561. Diese Ausgabe wird auch von Rahn, in seiner Künstlerfamilie Meyer[2] erwähnt.

1566. Nach Rahn, „Die Künstlerfamilie Meyer[3]", figurierte eine Ausgabe des Werkes von 1566 im 20. Katalog der A. Bielefeldschen Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

---

[1] Sal. Vögelin, «Froschauers Offizin». Holzschneidekunst in Zürich im XVI. Jahrh. Neujahrsblatt 1882. Heft IV. S. 58f.
[2] Zürcher Taschenbuch. 1881. S. 251.
[3] Ebenda. S. 251. Anmerkung.

1596. Die Züricher Stadtbibliothek besitzt eine Ausgabe von neun Blättern in dem Blumschen Architekturbuch „V. Columnae. Das ist Beschreibung und Gebrauch der V Säulen“, und zwar unter dem Untertitel: „Item allerley wahrhaffter Contrafacturen vieler alten schönen Gebäuwen. Bey wolbewärten Antiquiteten abgerissen“; dann noch unter einem besondern Titel, der vollständig so heißt: Architectura antiqua, Das ist wahrhaffte und eigentliche Contrafacturen ettlich alter schönen Gebeuwen, nach Dioptrischer art unnd außtheilung, bey alten wolbewärten Antiquiteten, abgerissen: Deren ettlich etwan zuvor ausgangen, ettlich aber jetz neüwlich hinzu gethan, und an tag gegeben sind: Allen Schrynern, Steinmetzen, Goldschmiden, Maaleren und anderen dergleychen Künstlern und Kunstliebhabenden sehr nutzlich und dienstlich“. Mit einem Holzschnitt, der ein dorisches Gebälk darstellt. Darunter: „Getruckt zu Zürych bey Johans Wolffen. Im MDXCVI. Jahr.“ Auf der anderen Blattseite die bekannte Flötnersche Groteske, mit seinem Monogramm, ohne Jahreszahl. (Reimers 79.)

Auf dem ersten Holzschnitt findet sich unten, rechts und links, die Monogramme WJ oder JW und RW. Das Erstere mit dem Holzschneidemesser, das Letztere mit der Feder darüber.

Auf dem vierten Holzschnitt findet sich auf der Türe die Jahrzahl 1545. Auf dem sechsten Holzschnitt wieder die Monogramme RW und JW (oder WJ); mit Feder und Holzschneidemesser, unter der gemeinsamen Jahreszahl 1558. (Von Nagler erwähnt.)

Nagler[1] behauptet, das Heft bestehe aus „16 Blättern in Fol. aber mit Darstellungen in verschiedener Größe, während Bartsch[2] Quartformat (wohl ein Versehen) angibt. Nach Bartsch: Folge von 10 Blättern. Es bildet die Fortsetzung der „Antiquitates architectonicae[3]“.

1627. Ein Exemplar der „V. Columnae“ auf der Züricher Kantonsbibliothek. Unter dem Untertitel „allerley wahrhaffter Contrafacturen vieler alten, schönen Gebäuwen usw. Dann auch

[1] Nagler, «Monogrammisten». Unter RW.
[2] Ebenda. III. S. 658. Unter HB.
[3] Bartsch, «Peintre-Graveur». Unter RW.

unter dem besondern Titel: „Architectura antiqua“ genau wie in der Wolffschen Ausgabe von 1596. Mit eben demselben dorischen Gebälk, worunter zu lesen: „Getruckt zu Zürich bey Joh. Jacob Bodmer. Im MDXXVII. Jar.“ Auf der andern Seite die Flötnersche Groteske. (Reimers 79.)

10 einseitig bedruckte Blätter, mit je einem Holzschnitt. Fol. Ohne irgend ein Monogramm. Auf der Türe von Blatt 9 die Zahl 1545.

1662. „Blumen Säulenbuch“. Im Besitz der badischen Hof- und Landesbibliothek der Züricher Polytechnikumsbibliothek und der Aargauer Kantonsbibliothek (2. Teil). Unter dem Untertitel: „Item unterschidliche Contrafacturen viler alter und schöner Gebäuen“. Sodann unter dem besonderen Titel: „Anhang des Säulenbuchs: Bestehend in waarhaften Contrafacturen etlich — alt — und schöner Gebäuen, nach Dioptrischer art und Außteilung, von wolbewährten Antiquiteten eigentlich abgerissen. Den Mahleren, Goldschmiden, Schreineren, Steinmezzen, und andern Künstlern sehr dienstlich. Darunter eine Renaissancevignette von dreieckiger Form. Das Ganze ist umrahmt von einem breiten Band mit Mauresken. 16 Blätter mit 16 Holzschnitten. Fol. Auf Blatt 11 links das Monogramm RW mit der Feder darüber; rechts das Monogramm JW (oder WJ) mit dem Holzschneidemesser darüber. Auf Blatt 14 das gleiche, mit der Jahreszahl 1558.